INDE

HISTOIRE DE LA MUSIQUE DEPUIS L'ORIGINE JUSQU'A NOS JOURS

Par Joanny GROSSET

DE LA FACULTÉ DES LETTRES DE LYON

ABRÉVIATIONS ET SIGNES CONVENTIONNELS

ang.	= *angula.*
ap. J.-C.	= après Jésus-Christ.
art.	= article.
A. V.	= *Atharva Vêda.*
Br.	= *Brâhmana.*
cap.	= capitaine.
ch.	= chapitre.
Cl	= colonel.
comment.	= commentaire.
comp.	= comparer.
cr.	= *cruti.*
éd.	= édition, édité.
ex.	= exemple.
fig.	= figure, es.
Hist. Gén. de la Mus.	= *Histoire Générale de la Musique* (Fétis).
id.	= *idem.*
Impr. Nat.	= Imprimerie Nationale.
Ind. Lit. Geschichte.	= *Indische Literatur Geschichte* (Weber).
in fine	= à la fin du livre, du chapitre ou de l'alinéa.
J. As.	= *Journal Asiatique* (Paris).
K.-M.	= *Kâvya-mâlâ* (édition du *Nâtya-çâstra*).
l.	= ligne, lignes ou livre.
larg.	= largeur.
long.	= longueur.
M.	= Monsieur.
ms., mss.	= manuscrit, manuscrits.
N.-ç.	= *Nâtya-çâstra.*
ouvr. cit.	= ouvrage cité.
p.	= page.
passim	= çà et là, au travers du livre, etc.
préf.	= préfixe.
rac.	= racine.
Râga-vib.	= *Râga-vibodha.*
R. V.	= *Rig Vêda.*
S.	= *Samhitâ.*
Samg.-darp.	= *Samgîta-darpana.*
Samg.-parij.	= *Samgîta-pârijâta.*
Samg.-ratn.	= *Samgîta-ratnâkara.*
s. ap. J.-C.	= siècle après Jésus-Christ.
sc.	= sanscrit.
S.-S.-S.	= *Samgîta-Sâra-Samgraha* (éd. S. M. Tagore).
suiv.	= suivants, suivantes.
t.	= tome.
trad.	= traduction, traduit.
v.	= voir, voyez.
vol.	= volume.

NOTE PRÉLIMINAIRE

Dans la transcription des mots sanscrits, qu'on rencontre assez fréquemment dans cette Étude, nous avons suivi la méthode la plus simple et la plus usuelle.

Il suffira — pour obtenir une prononciation suffisante des vocables sanscrits — d'observer les conventions suivantes :

e = *é*.
u = *ou*.
ai et *au* sont diphtongues et se prononcent *aï* et *aou*;
l'accent circonflexe indique la voyelle longue.
c et *ch* = *tch*.
g est toujours dur.
j et *jh* = *dj*.
s sonne toujours dur.
sh = *ch* français ou *sh* anglais.

Les consonnes *linguales* (analogues aux dentales anglaises et qu'on prononce en relevant la langue vers le palais), les diverses *nasales* autres que *m* et *n*, l'*r* voyelle (qu'on prononce approximativement comme la consonne *r* en la faisant suivre d'un *i* très bref), l'*anusvâra* et le *visarga* ne sont pas marqués.

Il nous arrivera toutefois exceptionnellement — surtout dans la transcription de quelques noms modernes — de nous départir de ces règles : ce sera alors pour nous conformer à l'usage prédominant.

INTRODUCTION

Utilité de l'étude des manifestations artistiques du passé. — « Il n'est pas possible, dit quelque part Richard Wagner, de réfléchir tant soit peu profondément sur notre art, sans découvrir ses rapports de solidarité avec celui des Grecs. En vérité, l'art moderne n'est qu'un anneau dans la chaîne du développement esthétique de l'Europe entière, développement qui a son point de départ chez les Hellènes. » Le hardi novateur aurait pu étendre la portée de ce jugement jusqu'aux anciennes civilisations de l'Orient, dont le contact a été, du reste, si habilement mis à profit par les artistes et les penseurs du peuple grec, aux divers moments de son histoire[1]; il

1. Au jugement de MM. David et Lussy (*Histoire de la notation musicale depuis ses origines*, Paris, Impr. Nat., 1882, p. 17, 36), « le système des Grecs n'est assurément pas originaire de leur pays ». « Il est permis de supposer, ajoutent-ils, que Pythagore a rapporté d'Orient le système musical qu'adoptèrent ses concitoyens de l'Hellade... Ce sont des étrangers venus de l'Inde, de la Perse et de l'Asie Mineure, ce sont les Phrygiens Hyagnis, son fils Marsyas et Olympe, les Thraces Linos, Thamyris et Orphée, qui importèrent la musique en Grèce. Nous croyons donc, sauf meilleur avis, que le système tonal hellénique est originaire de l'Inde, et peut-être de la Chine; les instruments grecs étaient d'origine asiatique, et nous admettons, avec Fétis, qu'en musique rien ne leur appartient que l'on ne retrouve en Orient, et dans des conditions de supériorité qui les laissent bien loin en arrière... Examinons leurs instruments...; comparons-les à l'opulente variété d'instruments que possèdent les Orientaux, et nous reconnaîtrons que les Grecs, si remarquables en d'autres genres artistiques, ont été, de tous les peuples de l'antiquité, les plus mal partagés en ressources propres à la culture de la musique. »

aurait pu, généralisant sa pensée, faire bénéficier jusqu'à l'Inde même de l'intérêt que présente pour le musicien moderne, comme pour tout esprit curieux des idées et des manifestations artistiques du passé, l'étude de l'art musical antique.

On ne peut avoir la véritable intelligence et la maîtrise d'une science ou d'un art, la pleine compréhension de son domaine ou la vision de ses formes les plus parfaites, qu'en embrassant les diverses phases de son développement dans le passé et dans le présent. Un rapide regard en arrière, en cours de route, au moment de la halte, permet de mieux mesurer le chemin qu'il reste à parcourir dans la marche vers l'avenir et le progrès.

Le passé a connu, l'avenir connaîtra, sans doute, des émotions musicales inconnues au présent. L'histoire est pleine de ces recommencements. La littérature de toutes les époques s'est enrichie d'emprunts; prenant son bien où elle le trouvait, elle a su profiter habilement de recherches patientes qui l'ont souvent conduite à une imitation en quelque sorte créatrice, à une adaptation intelligente des immortelles productions des civilisations éteintes. Les arts plastiques n'ont pas moins gagné à la soudaine résurrection d'un passé longtemps oublié. Pourquoi n'en serait-il pas de même, à certains égards, de la musique?

État de nos connaissances sur la musique de l'Inde. — Mais l'Inde peut-elle nous révéler encore quelque chose de ce passé musical si peu connu, dont la prétendue splendeur, si elle a jamais existé, est depuis longtemps oubliée? — telle est la question que se sont posée les esprits les plus ouverts et les plus éclairés. Les civilisations antiques, il est vrai, diront-ils, nous apparaissent chaque jour de mieux en mieux, et brillent à nos yeux étonnés d'un plus vif éclat, au fur et à mesure que les fouilles gigantesques de nos savants, intelligemment poursuivies, mettent à la lumière les monuments, depuis si longtemps enfouis, de leur architecture, de leur statuaire et de leur peinture, sans parler des menus objets d'une fabrication souvent inimitable. Mais les productions musicales sont celles qui ont, toujours et partout, souffert le plus des injures du temps. Que nous importe de savoir que le chant et la danse, que le jeu des instruments, ont été en très grand honneur chez tel ou tel peuple de l'antiquité; que les sculptures de leurs temples en ruine nous ont gardé quelques reproductions de lyres, de trompettes ou de flûtes; que nos musées en possèdent de rares exemplaires en mauvais état, dont les étiquettes épellent les noms barbares, — si le principe et les théories de leur musique doivent nous échapper à jamais; si nul morceau de leurs compositeurs nommés ou anonymes ne nous permet de comprendre leurs formules, d'apprécier leurs mélodies, de faire revivre enfin la pratique d'un art prisé plus ou moins haut sans preuves?...

« Deux peuples, — écrivait, en 1875, M. Aug. Gevaert, au début de sa magistrale *Histoire... de la Musique de l'Antiquité*[1], — deux autres peuples très anciennement civilisés, les Chinois et les Hindous, ont aussi cultivé cette branche de la science, mais jusqu'à ce jour leurs écrits musicaux sont restés à peu près inconnus à l'Europe. Aussi longtemps qu'une critique sévère et approfondie ne nous aura pas fixés sur la valeur, sur l'âge et la provenance de cette littérature, — ce travail n'est pas même commencé, — le plus sûr sera de s'en tenir aux sources grecques et romaines, les seules qui nous soient immédiatement accessibles. » Et Fétis[2], quelques années auparavant, en 1869, exprimait sincèrement le regret que la rareté des manuscrits et les obscurités de langage de leurs auteurs eussent découragé jusqu'alors les tentatives des sanscritistes, et que l'étude des ouvrages originaux n'ait pu encore être abordée.

Certes, ce que nous connaissons à l'heure actuelle de la littérature musicale de l'Inde est peu de chose au regard de ce que nous en ignorons encore; mais il serait inexact et injuste de soutenir aujourd'hui que le premier travail d'assemblage et de mise en valeur des nombreux et très importants documents que nous a légués l'Inde ancienne sur son art de prédilection, n'ait pas encore été commencé. La mine est inépuisable, mais les premiers coups de pioche ont été donnés, depuis l'époque où écrivaient Fétis et M. Gevaert[3].

Nous pouvons regretter avec eux que la musique de l'Inde n'ait pas eu déjà la bonne fortune de bénéficier de travaux analogues aux remarquables ouvrages des Westphal, des J.-H. Schmidt, des Vincent, des Bellermann et des Gevaert, par lesquels la théorie grecque a été en partie reconstituée; — car notre tâche en eût été considérablement simplifiée et facilitée. Nous exprimons, toutefois, l'espoir que nos efforts, pour suppléer aux œuvres de pareils maîtres, ne seront pas tout à fait impuissants à donner une idée suffisamment précise et exacte de ce que fut la musique dans l'Inde aux diverses époques de son histoire.

Méthode à suivre pour la recherche et l'exposition de la théorie musicale hindoue. — « L'histoire et la théorie d'un art disparu, déclare judicieusement M. Gevaert[4], ne peuvent se reconstruire que de deux manières : par l'analyse des œuvres que cet art a laissées derrière lui, ou par l'étude des documents qui exposent ses principes didactiques. Ces deux sources d'information absentes, toute base fait défaut. » Nous acceptons, pour notre part, le programme qu'entraîne l'adoption de cette maxime du maître.

Il serait toutefois inexact, ou pour le moins exagéré, de soutenir que la connaissance de l'art musical des anciens Hindous se soit jamais complètement perdue dans l'Inde, comme ce fut réellement le cas pour la théorie et les œuvres musicales de la Grèce et de Rome. Malgré les vicissitudes qu'il a eu à subir, au cours des invasions, des déchirements intérieurs, des conquêtes successives qui ont ruiné ou bouleversé les diverses provinces de ce malheureux pays, la tradition s'en est perpétuée jusqu'à nos jours, entre les mains des savants pandits trop méconnus, qui se sont passé le flambeau à moitié éteint de la merveilleuse civilisation de leurs pères. On a trop

1. T. I, p. 5.

2. *Histoire de la Musique*, t. II, p. 199.

3. Plus récemment, dans sa thèse si remarquable à tous égards sur *le Théâtre indien*, parue en 1890, le distingué professeur de sanscrit au Collège de France, M. Sylvain Lévi, pouvait écrire encore (p. 368) : « La riche littérature du *Samgîta* (arts scéniques, musique, chant, danse, etc.) n'est pas même explorée. Les rares textes publiés jusqu'ici sont édités sans critique, sans méthode et presque sans profit. » Et dans l'article magistral consacré à l'Inde par le même indianiste, dans la « Grande Encyclopédie », nous lisions déjà (p. 710) : « La musique, où les Hindous ont excellé, n'a pas encore été l'objet d'études spéciales. Les raffinements d'une théorie trop savante ont paralysé les recherches des Européens; pourtant c'est à la musique hindoue que l'Occident paraît devoir son système de notation par les lettres initiales du nom des notes; il l'aurait emprunté, comme il l'a fait pour les chiffres, aux Arabes, qui l'avaient appris des Hindous. »

4. *Histoire de la Musique de l'Antiquité*, t. I, p. 1.

la tendance de nier ce qu'on ignore, et nous connaissons trop peu l'Inde actuelle pour porter sur elle un jugement aussi sévère que celui qu'on s'est permis souvent bien légèrement.

Les écoles musicales ont brillé jusqu'à nos jours et brillent encore d'un assez vif éclat au Bengale, dans le centre, et surtout dans le sud de la péninsule, comme nous aurons l'occasion de le montrer au cours de notre travail. L'Hindou, éminemment conservateur en toutes choses, aime et cultive encore sa musique nationale, et n'a jamais cessé de lui faire une large place dans son existence journalière.

S'il existait un musicien européen, de grandes connaissances et d'idées larges, suffisamment initié aux mœurs et aux coutumes de ce peuple, sachant bien sa littérature et les nombreux idiomes qui se parlent à travers la vaste péninsule, qui puisse se consacrer à poursuivre sur place l'étude patiente des débris subsistant encore de l'art ancien et des productions de l'art moderne, on peut raisonnablement soutenir que la musique indienne lui livrerait assez complètement ses secrets, de façon à le dédommager de la peine qu'il aurait prise, pour le plus grand profit de la science.

Caractère de notre travail. — Pour nous, nous ne pouvons qu'essayer de réaliser une partie du programme tracé plus haut, par une étude rapide et bien incomplète de ceux des documents anciens et contemporains actuellement accessibles et utilisables[1].

Les textes sanscrits sur la théorie musicale, les seuls dont nous puissions personnellement tirer parti, sont nombreux; plusieurs n'ont pas été publiés et restent à l'état de manuscrits dans les bibliothèques européennes ou indigènes. Ils sont, du reste, d'importance bien inégale et de dates différentes. Beaucoup d'ouvrages anciens, qui faisaient autorité dans la littérature, et dont l'existence nous est signalée par les écrits postérieurs, ont même échappé jusqu'ici aux recherches incessantes des nombreux missionnaires scientifiques, dont les catalogues ajoutent chaque année une trouvaille de plus aux dépôts des trésors bibliographiques du passé. Il y a donc forcément et il y aura pendant longtemps encore bien des coins ignorés dans le vaste domaine de cette littérature; mais les matériaux existants et abordables pour nous sont suffisants pour permettre d'ouvrir la voie à des travaux plus complets et moins imparfaits.

Difficultés inhérentes à une pareille étude. — Pour qui veut entreprendre, en effet, l'exposition claire et précise de la théorie musicale de l'Inde, les difficultés abondent. Elles tiennent, entre autres, à deux causes principales. D'abord, et en dehors de l'aridité du sujet, l'esprit de cette musique est à ce point différent de nos idées modernes, qu'il déroute bien souvent nos habitudes occidentales. C'est avec peine qu'on trouve dans notre langue des à peu près, ou des périphrases assez claires, pour rendre les termes techniques dont les Hindous firent toujours un si grand abus. On se perd dans les divisions, les subdivisions et les distinctions puériles dont ils surchargent comme à plaisir leurs minutieuses classifications.

Et cependant, si on ne commence pas par élucider patiemment la lettre et l'esprit de sa terminologie rebutante, il est impossible de pénétrer le caractère véritable de cette musique complexe et originale au premier chef. Il nous faudra donc marcher pas à pas, et comme à la découverte, dans ce domaine peu exploré, et, dans la crainte que trop de précipitation ne nous égare, embarrasser notre exposé de détails peu attrayants, parfois de quelques discussions même, au risque d'être taxé de lenteur et d'inélégance. L'heure n'est pas venue de résumer sobrement et de vulgariser de façon nette et diserte, à l'usage des gens du monde, la théorie musicale hindoue; il faut d'abord reconstruire ou restaurer l'édifice, avant de vouloir en donner la reproduction réduite et imagée, ou de se permettre les vues d'ensemble.

Une seconde cause des difficultés inhérentes à une étude de ce genre réside dans les variations bien compréhensibles qu'a subies la théorie musicale de l'Inde, depuis la période védique jusqu'aux temps actuels, en passant par l'époque qu'on peut appeler classique et celle du moyen âge hindou. On se trouve en présence de systèmes aussi nombreux que divergents, et l'on est souvent quelque peu embarrassé pour faire un choix entre les opinions des auteurs de traités musicaux, qui diffèrent suivant les périodes et même chez ceux paraissant appartenir à une même école. En l'absence de données chronologiques suffisamment certaines, dont l'histoire de l'Inde a manqué pour ainsi dire jusqu'à notre ère, on risque de confondre les époques, et par suite d'établir une théorie composite, partant inexacte, formée d'éléments disparates et contradictoires.

Pour ces raisons et pour d'autres encore qu'il est inutile d'indiquer, ce travail ne constitue à nos yeux qu'une première ébauche hâtive et très imparfaite, préliminaire obligé de la véritable *Histoire de la musique dans l'Inde depuis l'origine jusqu'à nos jours*, dont l'apparition est réservée sans doute aux générations futures.

CHAPITRE PREMIER

LA MUSIQUE DANS L'INDE D'APRÈS LA LITTÉRATURE ET L'HISTOIRE

Prédilection constante des Hindous pour la musique. — Les Hindous ont eu, de tout temps, une prédilection marquée pour la musique et les arts scéniques. Le grand nombre d'ouvrages qu'ils ont écrits sur le sujet, les nombreux systèmes musicaux qui se sont successivement développés dans l'Inde, les légendes merveilleuses, les allusions fréquentes, les renseignements positifs même dont toute leur littérature est pleine, depuis les temps védiques jusqu'à notre époque, le montrent clairement.

Pouvoir attribué aux accents mélodieux. — Nous retrouvons dans l'Inde ces légendes bien connues de la Grèce sur le pouvoir magique attribué aux accents mélodieux des premiers musiciens. Le dieu Krishna n'a rien à envier à ce sujet au divin Orphée ou à Apollon. Il charme comme eux tous les êtres, il anime tous les objets de la nature. « En l'entendant (jouer de la flûte), le lotus, le jamrose, le pandanus et le tchampâ en ont tressailli dans leur cœur[2]... Les vaches qui entendaient résonner cette flûte demeuraient

1. Rédigée au cours de l'année 1906, cette Étude était, — conformément aux engagements pris, — achevée et remise à l'éditeur dès les premiers jours du mois de janvier 1907.

2. *Bhâgavata-Purâna*, Xe livre, trad. Th. Pavie, d'après un ms. hindoui, XXVIII, p. 95.

toutes avec l'herbe entre les dents; — les petits veaux, bien heureux, restaient, la face réjouie, oubliant de boire le lait, immobiles auprès de l'étable; — les gazelles et les autres animaux de la forêt restaient le cou tendu, et ses douces mélodies troublaient les ascètes et les sages. — Ils étaient fascinés aussi, les démons dont les desseins sont pervers; les rivières se repliaient comme des serpents et suspendaient leur cours. — Détournés de leur vol, les oiseaux se penchaient près de lui, jaloux de ses accents, et, les *yeux fermés*, ils écoutaient les sons de la flûte. — Les êtres inanimés devenaient plus brillants sous le soleil en entendant ce son de la flûte; ils restaient immobiles, les êtres doués de mouvement, dont les allures sont si diverses[1]. »

On pourrait, il est vrai, faire uniquement honneur de ce ravissement de la nature entière à l'exécution parfaite du héros divin; mais non moins grand est le pouvoir de la musique considérée en elle-même, au dire des récits fabuleux qui se sont perpétués jusqu'à nos jours[2].

Il est tel *râga*, ou mélodie, qu'on ne pouvait chanter sous peine d'être environné de flammes. Au temps d'Akbar, on raconte que le chanteur Naïk-Gobaul, ou Nayuk-Gopâl, à qui l'empereur avait ordonné d'interpréter le *dîpaka*, fut consumé par le feu, bien qu'il se fût plongé jusqu'au cou dans la rivière Jumnâ. Tel autre *râga* possédait la propriété d'obscurcir le soleil et de répandre sur la terre des ténèbres épaisses. On cite encore ce fait qu'une jeune fille sauva le Bengale de la famine en faisant tomber par ses chants une pluie bienfaisante sur ce pays dévasté par la sécheresse[3]. Les *râgas nâgavarâli* et *punâgatodi* passaient pour avoir le pouvoir d'attirer les serpents et de leur faire quitter leurs retraites secrètes. On raconte à ce sujet l'histoire d'un certain prince de Mysore, qui put s'assurer de la réalité du fait, en gravissant une colline réputée très riche en serpents venimeux. Aux premiers accords, les serpents accoururent de tous côtés et formèrent un cercle autour des exécutants, dressant la tête et se balançant de-ci, de-là, fascinés par la musique. Puis, dès que les chants eurent cessé, ils s'enfuirent rapidement, sans essayer de faire du mal au prince et à son musicien[4]. D'autres *râgas* (*sârangu* et *kaliani*), au contraire, sont plus spécialement appréciés de la gent ailée, à l'exclusion des mélodies d'une nature différente; car si, après les avoir exécutés, on commence un autre chant, le charme cesse d'opérer[5].

Ces histoires et ces fables ne méritent pas de nous arrêter plus longtemps; elles ne sont cependant pas tout à fait dépourvues d'intérêt, ne serait-ce que comme un indice de la puissance qu'exerça toujours la musique sur l'imagination des populations de l'Inde. L'Hindou va jusqu'à s'écrier dans son enthousiasme : « Il n'est rien de supérieur au chant; — on ne voit rien au monde et pour les dieux même de plus agréable que le chant[6] », — idée courante dans la littérature, et que le *Traité sur le Théâtre* de Bharata avait déjà exprimée ainsi : « J'ai entendu en propres termes cette parole de la bouche de Çiva, dieu des dieux : « Pour moi, je préfère le chant et la musique des « instruments à des milliers de prières et de bains. « Partout où porte le son pur des instruments et du « chant, il ne saurait y avoir jamais là rien d'impur[7]. »

Témoignage des Grecs, etc. — Les Grecs avaient, dès l'époque d'Alexandre, remarqué cette passion des Hindous pour le chant, la musique et la danse. Arrien nous les représente se portant à la rencontre du roi de Macédoine, sur les rives de l'Hydaspe, et lui faisant cortège aux sons de leur musique barbare. « C'est que, dit-il, ils sont, comme pas un, amateurs de musique, et pratiquent avec amour la danse, depuis l'époque où Bacchus et ses compagnons menèrent leurs bacchanales sur la terre indienne. » Mégasthène raconte que le même Dionysos « apprit aux Indiens à honorer les autres dieux et lui-même en jouant des cymbales et des timbales; il leur apprit aussi la danse satirique appelée chez les Grecs kordax[9]. » Ailleurs, Arrien indique encore la musique parmi les procédés dont ils usent pour dompter les éléphants : « Formant le cercle autour d'eux, les Indiens emploient les chants et font retentir tambours et cymbales, pour chercher à les apprivoiser[10]. »

Au dire de Strabon (*Géographie*, X, III, 17), les Grecs regardaient la musique, « considérée au triple point de vue de la mélodie, du rythme et des instruments », comme originaire de la Thrace et de l'Asie... « D'autre part, les poètes, qui ont fait de l'Asie entière jusqu'à l'Inde le domaine ou territoire sacré de Dionysos, prétendent assigner à la musique une origine presque exclusivement asiatique. L'un d'eux, par exemple, en parlant de la lyre, dira : Il fait vibrer les cordes de la cithare asiatique[11]... ». Il nous apprend (XV, I, 55) que les cortèges des rois indiens étaient précédés de tambaliers et de joueurs de cymbales[12]. Nous lui devons encore ce renseignement (éd. Müller-Didot, 82, 18), que « les jeunes musiciennes d'origine occidentale étaient... un article d'importation assuré de plain dans l'Inde[13]... ». Eudoxe de Cyzique, ce précurseur de Colomb, partant de Gadès pour aller dans l'Inde, embarque en guise de cargaison μουσικὰ παιδισκάρια. D'après Pausanias (VIII, 29, 6) et Pline (*Hist. nat.*, IX, 13), les Indiens fabriquaient des lyres avec des écailles de tortues.

Indications tirées de la littérature classique de l'Inde. — Mais les ouvrages des Hindous eux-mêmes suffisent à montrer la place que tenaient la musique vocale et instrumentale, aussi bien que la danse, dans toutes les cérémonies du culte, dans toutes les occasions de fêtes, à tous les moments de leur vie, en un mot. Sans toucher à la période védique, qui fera l'objet d'un chapitre spécial[14], nous pouvons enregistrer

1. *Id.*, XXI, p. 78.
2. Voir sir W. Jones, *ouvr. cité*, p. 128.
3. En exécutant la *megharangini* ou *megh-mallâr*. Comp. cap. Day, *ouvr. cité*, p. 9; W. Ouseley, *Anecdotes of Indian Music* (*Hindu Music*, p. 166).
4. Le colonel Meadows Taylor raconte une scène semblable, dont il fut témoin dans son jardin à Ellichpur, au cours de la capture d'un très grand cobra par des charmeurs de serpents, requis à cet effet (*Proceedings of the Royal Irish Academy*, vol. IX, part I (*Hindu Music*, p. 252).
5. On trouvera quelques légendes analogues dans l'ouvrage souvent cité du cap. Day, p. 7-11.
6. *Pancatantra*. V, 7, 27-28.
7. *N.-ç.*, XXXVI, 27-28.
8. *Expéd. Alex.*, VI, 3, 10 (éd. Didot, p. 151).
9. Cette danse est sans doute le *tandava*, créé par Çiva (*N.-ç.*, IV, 13, 252-263, etc.). Arrien, *Indica*, VII.
10. *Indica*, 14 (éd. Didot, p. 215). Comp. Strabo (XV, I, 43) : μελῳδίαις τισὶ καὶ τυμπανισμῷ; et Martianus Capella, *De Nupt. Merc. et philolog.*, IX : « Elephantos Indicos organica permulsos detineri compertum. »
11. Éd. Tauchnitz, 1829, t. II, p. 363; trad. Tardieu.
12. Προηγοῦνται δὲ τυμπανισταὶ καὶ κωδωνοφόροι.
13. M. S. Lévi, auquel nous empruntons cette référence (*Notes sur les Indo-Scythes*, J. As., 1897, janv.-févr., p. 33), ajoute : « elles ne s'y distinguaient pas professionnellement des « jeunes filles bien faites destinées à la débauche », que les trafiquants grecs offraient, avec des instruments de musique, aux rois des ports de Guzerate ». (*Perip. Erythr.*, § 49.)
14. Voir ch. III, p. 271 et suiv.

rapidement quelques-uns des renseignements que fournit à ce sujet la littérature classique.

Les épopées. — Dès l'époque du *Mahâbhârata*, antérieur, du moins pour les parties anciennes, à l'ère chrétienne, une importance considérable est attribuée, parmi les autres arts, à la musique. Les maîtres de musique et d'art scénique sont en honneur; nous les voyons, attachés à la personne des rois ou des femmes du palais, exercer leurs fonctions dans les principales cours. Et, coïncidence curieuse, nous sommes dès lors en présence d'un fait qui nous rapproche singulièrement des coutumes modernes. « Comme en Italie il y a deux siècles, remarque Râjendralâla Mitra[1], dans l'Inde, bien des siècles auparavant, les eunuques étaient très estimés pour la douceur de leur voix et très recherchés comme maîtres de musique. » Dans le *Virâta-parvan* du *Mahâbhârata*, Arjuna, — obligé, comme ses frères, par un serment, de vivre sous un nom et un costume d'emprunt, — se travestit en eunuque, pour pouvoir servir de maître à la fille du roi.

Ce roi, c'est Virâta; sa capitale est Matsya. C'est là que les cinq Pândavas, exilés de leur royaume depuis douze ans, décident de passer avec Draupadî la dernière année de leur exil, cachés sous des noms et des métiers divers. Arjuna choisit la profession de maître de musique. « Je suis eunuque! dirai-je[2]; la grande flèche et la grande corde de l'arc ne conviennent pas à mes habitudes, sire. — Je parerai de bracelets ces deux bras à la peau rugueuse, et j'attacherai à mes oreilles des pendeloques à l'éclat flamboyant. — Je parerai d'anneaux mes deux mains, et, les cheveux nattés sur la tête, je passerai au troisième genre, sire, sous le nom de Vrihannalâ. — Récitant mainte et mainte fois des légendes pleines de sentiments efféminés, j'amuserai le roi et les autres personnes dans le gynécée. — J'enseignerai, sire, aux femmes de la cité de Virâta le chant, une danse variée et les divers instruments de musique... Si le roi m'interroge, (sage) Pandouide, je lui dirai : « J'ai habité dans le palais d'Yuddhisthira, et j'ai été le serviteur attaché à la suite de Draupadî. »

Le roi l'interroge en effet, étonné de la vigueur qui perce sous le déguisement de ce faux eunuque, « paré de bouquets, orné de beaux cheveux... ». — « Je chante, je danse, je joue des instruments de musique, noble prince, lui répondit Arjuna; je suis habile dans la danse, je le suis dans le chant. Quitte cette pensée, donne-moi des ordres toi-même; je suis, roi des hommes, le danseur de la reine. Cette forme est la mienne; je te dirai avec elle une chose qui porte au plus haut point la douleur. Sache, roi des hommes, que je suis Vrihannalâ, un fils ou une fille, abandonnée par son père et sa mère. » — « Il faut donc, reprit Virâta, que je t'accorde une grâce. Enseigne la danse à ma fille, Vrihannalâ, et aux princesses de son rang... » — Après que le roi de Matsya se fut assuré que Vrihannalâ était versé dans le chant, la danse et les instruments de musique, il en délibéra avec ses différents ministres et le vit bientôt au milieu de ses femmes. — Quand il eut observé la constance immuable de celui-ci dans son rôle d'eunuque, il abandonna l'appartement des jeunes princesses et laissa l'auguste Dhananjaya enseigner seul la danse et les instruments de musique à la fille de Virâta, à ses amies, à ses suivantes; et le fils de Pându devint l'ami de ces femmes. »

Plus loin, dans le même livre, nous assistons à une sortie guerrière. « C'était un son confus de conques mêlées au bruit des tambours, du hennissement des chevaux et du cri des grands éléphants (2000); puis (2185-2188), le roi ordonne « que tous les instruments de musique aillent au-devant de son fils ». — « Aussitôt qu'ils eurent ouï cette parole du prince, tout ce qu'il y avait d'éminent, les tambours, les instruments de musique, les conques, les dames en leurs plus riches costumes, les beautés et les autres, chantant les louanges du roi, faisant résonner les *vâdyas*, les *tûryas* et les *panavas*, sortirent avec les bardes et les ménestrels. »

Le *Harivamça*, « Généalogie de Vishnu », sorte de poème épique qui figure ordinairement en appendice au *Mahâbhârata*, auquel il est postérieur (IVe-VIe s.), nous montre un travestissement quelque peu analogue à celui d'Arjuna, cité plus haut. Le fils de Krishna, Pradyumna, se cache sous un vêtement de comédien pour pénétrer auprès de la belle Prabhâvatî. Il est présenté comme tel au roi Vajranâbha par un *hamsa* ou flamant, messager d'Indra[3] : « Prince, écoutez. J'ai vu un acteur nommé Bhadra, qui a reçu des *munis* (ascètes, sorte de saints) une singulière faveur : il peut prendre la forme qu'il veut; sûr d'être goûté dans les trois mondes pour son heureux talent, il parcourt tous les pays; il connaît les chants et les danses des Gandharvas[4], et il s'attire l'admiration des dévas (dieux) eux-mêmes. » — « Il y a peu de temps, j'ai entendu les contes des *câranas* (comédiens ambulants), j'ai vu les prestiges des *siddhas* (escamoteurs). Ce genre de spectacle me cause toujours un grand plaisir; mais je ne connais pas encore l'acteur surprenant dont tu viens de me parler. » — « Cet acteur parcourt tous les pays, et il se rend où il croit que son talent sera apprécié; et, en effet, il mérite qu'on le recherche. »

Pradyumna paraît alors avec quelques compagnons; il s'est adjoint un certain nombre de femmes distinguées par leurs grâces et leurs talents, et de plus un orchestre convenable. « Ces descendants de Bhîma ont bientôt revêtu leur costume, et, sous leur déguisement d'acteurs, ces héros, habitués à des exploits terribles, entrent pour donner la représentation. — Alors ils font retentir les cymbales (*ghanas*), les instruments à vent (*çushiras*), accompagnés du bruit des tambours *muraja* et *anaka*, les divers instruments aux cordes sonores, aux notes harmonieuses. — Alors les femmes de la race de Bhîma chantent l'air appelé *châlikya* sur le mode *gândhâra* usité chez les dieux, véritable ambroisie de l'oreille, charme à la fois de l'esprit et des sens. — Elles chantent, dans l'échelle mélodique fondée sur le mode *gândhâra*, la « Descente du Gange »; elles exécutent avec un ensemble parfait l'*âsârita*, combinaison d'agréables mélodies. — Les Asuras subissent le charme de leur chant que cadencent les *layas* et les *tâlas*; ils écoutent cette œuvre magnifique, la « Descente du Gange », ô descendant de Bharata, et, ravis, se lèvent à plusieurs reprises[5]... »

1. *Indo-Aryans*, t. I, p. 430.
2. Nous utilisons telle quelle, malgré ses imperfections, la traduction Fauche (*Mahâbhârata*, t. V, *Virâta-parvan*, 52-56, 305-310), relevée sur des notes anciennes, dans l'impossibilité où nous avons été, loin de toute bibliothèque, de nous procurer les textes mêmes. La même remarque s'applique à la plupart des citations qui suivent.
3. *Harivamça* (105e *adhyâya* de l'éd. de Calcutta, 1839), trad. Langlois (p. 61).
4. Au sujet des gandharvas, voir ch. II, p. 269 et ch. IV, p. 285.
6. *Harivamça*, ch. 152, 8687-91. — Cité dans notre *Contribution à l'étude de la musique hindoue*, 1888, p. 11. Pour les termes techniques relevés dans ce texte, voir le chap. IV, consacré à la *Théorie classique*, et le chap. VI (*Instruments de musique*).

C'est ainsi que la troupe du faux acteur Bhadra est accueillie avec transports par ces daityas, habitants de Svapura. « Leur joie se manifestait par de bruyantes acclamations; le visage enflammé, ils se levaient ravis de la beauté du drame, et ils ne se rasseyaient que pour se lever encore. Comme témoignage de leur satisfaction, ils donnaient aux acteurs des étoffes de prix, des colliers, des bracelets, des rivières de perles, dont la blancheur était relevée par l'éclat de l'or et par la teinte sombre des lapislazuli. »

Le pèlerinage à la mer (*samudra-yâtrâ*) est l'occasion de spectacles variés, décrits avec détails. « Les femmes de la ville, savantes dans l'art du chant et de la danse, ravissaient le cœur des Yâdavas (sujets du divin Krishna). Leurs mélodies aimables, accompagnées de gestes gracieux et soutenues par les instruments de musique, les enivraient de plaisir. Krishna avait fait venir Pancacûdâ et ses sœurs de la cour de Kuvera et du palais d'Indra, et il leur avait dit : « Montrez toute votre adresse dans l'art du chant, et la danse, et la pantomime, et la musique... » Et les nymphes, à la surface des eaux qui les soutenaient comme un terrain solide, chantèrent, jouèrent de la musique et donnèrent des représentations, comme elles font dans le paradis[1].

Le même poème donne encore la description d'autres parties de plaisir que s'offrent, avec leurs familles et des milliers de courtisanes, les héros mythiques Baladeva, Krishna et Arjuna[2]. « Cette fête maritime, donnée aux illustres Yâdavas, était embellie de danses et de chants; les orchestres résonnaient sans interruption... Au son des instruments, les uns dansent, les autres chantent... Nârada, les cheveux relevés sur la tête en une seule touffe, son luth à la main, va se placer sur le devant du vaisseau, et c'est lui qui, par les sons de son instrument, conduit la danse... Krishna veut que les milliers de courtisanes présentes à la fête se joignent aux divines Apsaras, pour faire toutes entendre, sur les instruments qui leur sont familiers, des sons que répètent au loin les flots. Mais surtout les nymphes, toujours jeunes et folâtres, accoutumées à faire retentir de leurs accents les ondes du Gange céleste, charment les échos de l'Océan des éclats de leur voix harmonieuse et des accords qu'elles tirent de leurs flûtes ou de leurs autres instruments... Rassasiés et contents, ils mêlent leurs voix à celles des femmes et commencent des chants agréables ou des airs amoureux qu'ils accompagnent de gestes[3]... »

A la nuit, Krishna avertit l'assistance que l'on va chanter l'air *châlikya*, sorte de morceau de concert céleste[4]. Alors Nârada prend son luth (*vînâ*) de six octaves (?), sur lequel peuvent s'exécuter les six *râgas* ou types de mélodies, et toute espèce d'airs; Krishna marque la mesure avec les cymbales; Arjuna saisit une flûte, tandis que les Apsaras habiles se mettent à frapper le tambour *mridanga* et à jouer d'autres instruments de musique.

Un autre spécimen de cette riche littérature épique, le *Raghu-vamça*, « Généalogie de Râma », sorte de *Râmâyana* abrégé dû au grand poète du VIe siècle après Jésus-Christ, Kâlidâsa, nous montre les deux fils de Râma, Kuça et Lava, consolant leur mère dans son exil, en interprétant l'histoire de leur père Râma, sous la direction de l'auteur lui-même, Vâlmiki, leur maître spirituel[5]. « A peine furent-ils sortis de l'enfance que, leur ayant enseigné le Véda et les Védângas, il leur fit chanter son poème[6], la première voie qui s'offre aux apprentis poètes... Toute au plaisir d'écouter leurs chants (*gîtas*), les visages baignés de larmes, autour d'eux l'assistance était comme un bois au matin, à l'abri du vent, ruisselant de rosée... »

Les allusions, les comparaisons, les images, les descriptions éparses dans ce poème, montrent le rôle prépondérant qu'avait la musique dans les moindres manifestations de la vie hindoue[7]. Ici[8], il est question d'un couple, qui entend « les cris, délicieux à l'âme, jetés par les beaux paons, à qui le bruit des roues du char faisait lever la tête, ces *kekâs*[9] brisés en deux et qui ressemblent à la note *shadja*[10]. » Plus loin (II, 12), « les divinités des bois chantent... au son des roseaux qui, leurs fissures emplies de vent, font l'office de flûtes ». Là (IX, 45), « la liane des bocages, imitant avec ses fleurs la blancheur aimable des dents, murmure, par le bourdonnement des abeilles, un chant délicieux à l'oreille, et ses rameaux, agités par le vent, semblent des mains qui battent la cadence. » Ailleurs (VIII, 41), il est parlé d'une femme en peine, « dont l'état ressemble, par la fuite de son âme, à celui d'un luth aux fibres détendues ». Par une comparaison d'un ordre tout différent, nous voyons (XIX, 35) « les joueuses d'instruments aux lèvres déchirées par le chalumeau comme des morsures de dents, aux cuisses écorchées par le pied du luth (*vînâ*) comme par des coups d'ongles ». Pour annoncer la naissance d'un fils (III, 19), « les sons joyeux et suaves à l'oreille des instruments de musique, avec les allégresses de la danse des plus nobles dames, se répandirent non seulement sous le toit du royal époux de la Maghadaine, mais encore dans les chemins éthérés des habitants du ciel ». De même (X, 77), « les instruments de musique, par lesquels cet heureux père devait proclamer la naissance de ses fils, reçurent des cieux le premier signal, donné par les tambours des dieux ». A l'occasion des cérémonies d'un sacre (XVIII, 5), « le roulement des tambours, le son mélodieux et profond des instruments

1. *Harivamça*, éd. Bombay, II, ch. 88, 37-46; cité dans S. Lévi, *Théâtre indien*, p. 326.

2. *Id.*, ch. 145, 146, 147. — Comp. Râjendralâla Mitra, *Indo-Aryans*, t. I, p. 430-443.

3. *Id.*, trad. Langlois, p. 98-107.

4. Cet air, réservé d'abord aux concerts du paradis d'Indra, aurait été importé sur terre par Baladeva, Krishna, Pradyumna, Aniruddha et Sâmba, qui excellaient dans son interprétation, et enseigné par eux aux autres Yâdavas. Râjendralâla Mitra, *Indo-Aryans*, t. I, p. 441.

5. *Raghu-vamça*, éd. Calcutta, 1832, XV, 33, 63-69.

6. Nous voyons par là que les grandes épopées de l'Inde elles-mêmes étaient non seulement débitées sur le ton monotone de la récitation orientale (*pâtha*), mais interprétées également sous la forme d'un chant véritable. Cette coutume s'est perpétuée jusqu'à nos jours. Actuellement encore, il existe dans l'Inde des classes spéciales de *lecteurs* et de *chanteurs* de la prodigieuse épopée du *Mahâbhârata*. Les derniers (*kathakas*) accompagnent leur débit de gestes élégants. Des danses et des intermèdes musicaux remplissent les intervalles des récitations. Un bas-relief de Sanchi (reproduit dans l'ouvrage de M. E. Schlagintweit *India in Wort und Bild*, I, 176), antérieur à l'ère chrétienne, figure une séance de *kathakas*; les récitants tiennent à la main des instruments de musique, dansent des pas et prennent des attitudes. S. Lévi, *Théâtre indien*, p. 309. Comp. notre *Contribution...*, p. 8-10.

7. « Des dés, du santal, un luth (*vînâ*), un miroir, etc., dit quelque part le *Mahâbhârata* (*Yudyoga-parvan*, 1543), doivent être placés dans une maison, pour servir à honorer les dieux, les brâhmanes et les hôtes. »

8. *Raghu-vamça*, I, 40; trad. Fauche.

9. Onomatopée du cri du paon, comparée à la première note de l'octave hindoue. Voir ch. IV, p. 288.

10. Cet oiseau favori du fils de Çiva, Kârtikeya, était communément dressé pour la danse. Le *Raghu-vamça* (XVI, 14) met en scène des paons « que l'exil des timbales a dégoûtés de leurs danses, [et qui, re]tombent dans la condition farouche de paons des bois ». Voir, plus loin, p. 263, une citation du *Megha-dûta* sur le même sujet.

de musique, donnaient à présager pour lui, sous d'heureux auspices, une descendance impérissable ». Pour un mariage (XVI, 87), « le son des instruments de musique remplit jusqu'aux extrémités des places célestes ». — Dans les palais, des fonctionnaires spéciaux (*vaitâlikas*) étaient chargés d'éveiller le roi au son de la musique et des chants, aussi bien que d'annoncer de même les différentes portions de la journée royale. « Au point du jour, les fils des bardes, ses égaux d'âge aux nobles voix, de réveiller à leurs chants ce [royal] adolescent au réveil illustre » (V, 65). — « Au matin, le prince, accoutumé (dans son palais) à sortir du sommeil aux sons perçants des *patahas*, au bruit de la paume des mains frappée sur l'oreille des troupeaux d'éléphants, se réjouit d'entendre (au milieu des bois) les doux compliments de ses bardes chantés par les gazouillements des oiseaux » (IX, 71). — Le *Sarga* IX décrit la vie de plaisirs d'un prince passionné pour la musique, Agnivarna, « dans les palais tout résonnants de tambourins, où ce voluptueux avait pour compagnie des femmes luxurieuses » (5). — « Deux choses, accoutumées à reposer sur le sein, ne laissaient pas un moment le sien vide : c'était un luth aux sons enchanteurs et une belle à la voix douce, aux yeux charmants » (13). — « Frappant le tambourin de ses mains, agitant ses guirlandes et ses bracelets, musicien habile, ravissant l'âme, il faisait rougir les danseuses, qui oubliaient entièrement leur pantomime sous les yeux mêmes de leurs maîtres » (14). — « Au milieu de femmes qu'il avait formées à l'art dramatique, il jouait des drames avec le sentiment, le geste et la voix, et rivalisait, en présence de ses amis, avec les plus fameux comédiens » (36).

Dans une autre épopée de Kâlidâsa, le *Kumâra-sambhava*, « Naissance de l'enfant », Çiva et Parvatî, après les cérémonies nuptiales, assistent à des fêtes que leur offrent les dieux. « Sarasvatî loua ce couple dans une déclamation en deux parties : l'époux dans une langue pure et correcte [le sanscrit], l'épouse dans un langage facile à saisir [le prâcrit]. Ils regardèrent quelque temps une œuvre dramatique de premier ordre [un *nâtaka*], où les diverses manières dramatiques se combinaient avec les jointures, où les modes de la musique correspondaient aux variétés du sentiment, et où les Apsaras montraient la grâce de leurs attitudes » (VII, 90-91). — Un chant d'authenticité douteuse mentionne encore, dans le même poème, une représentation par les Apsaras (XI, 36) : « Aux sons profonds des multiples instruments de l'orchestre, les Apsaras jouèrent une œuvre où les jointures étaient bien agencées, et où les vers et la musique exprimaient admirablement les sentiments des personnages[1]. »

La poésie lyrique. — Nous pourrions étendre ces citations par des emprunts tout aussi probants aux œuvres de littérature lyrique. Nous retrouverions, dans un autre ouvrage de Kâlidâsa, le *Megha-dûta*, « Nuage messager », la description des paons danseurs (77). « C'est là qu'après la fuite du jour habite le paon votre ami, que ma bien-aimée fait danser en lui battant la cadence avec sa paume, au gazouillement harmonieux de ses bracelets. » — Nous relèverions à chaque pas ces comparaisons poétiques empruntées à l'art de la musique : « Les vents feront parler en sons mélodieux les roseaux emplis de leur souffle; les Kinnaris, ses dévotes suivantes, chanteront les louanges du vainqueur de Tripura (Çiva); toi, si tu fais de ton côté résonner la foudre au sein des cavernes à l'instar du tambourin, le dieu aux trois yeux (Çiva) ne va-t-il pas trouver là réunis tous les instruments de sa musique? » (*Id.*, 57.) — Voici (65) des femmes « battant les tambourins en des concerts sans fin... », et cette autre, qui exécute une de ses compositions (84) : « Ou bien elle voudrait chanter une cantate, dont la gloire de ma race a prêté le sujet au poète; et, posant la *vînâ* sur sa cuisse revêtue d'une robe souillée, elle touche avec peine les cordes mouillées des larmes de ses yeux, oubliant à chaque moment le ton, quoiqu'elle ait elle-même composé la musique... »

De pareilles femmes, artistes et auteurs, ne devaient pas être rares dans l'Inde. Le chant, la danse et la musique y faisaient, en effet, partie intégrante de l'éducation des personnes de haute condition, hommes et femmes, aussi bien que des acteurs, des actrices et des courtisanes. Ils viennent en tête des 64 arts ou sciences énumérés dans le *Kâma-sûtra* de Vâtsyâyana, l'*Ars amatoria* de l'Inde, livre certainement antérieur à l'ère chrétienne, et très intéressant en ce qu'il nous présente un tableau fidèle de la société mondaine et galante, à l'époque où la civilisation hindoue parvenait à son apogée[2].

La littérature dramatique. — Les maîtres de musique y étaient, comme nous l'avons dit, très nombreux et très appréciés; la littérature dramatique les met fréquemment en scène. Dans sa première œuvre, *Mâlavikâ-'gnimitra*, le grand auteur dramatique Kâlidâsa met aux prises les deux maîtres ès arts scéniques du sérail (*nâtyâ-'câryas*, *abhinayâ-'câryas*), également épris de leur enseignement (*samgîtako-'padeça*) et jaloux de la faveur royale, Ganadâsa et Haradatta : ils ont recours au roi Agnimitra, pour qu'il décide de la supériorité de l'un d'eux dans la théorie (*çâstra*) et la pratique (*prayoga*) de leur art. Il est entendu qu'ils produiront chacun leur meilleure élève, en costume de théâtre, dans une sorte de concours qui aura lieu dans la salle de concert (*samgîta-çâlâ*). « Ganadâsa fait paraître Mâlavikâ, dont le chant, la danse et la mimique emportent tous les suffrages, tandis que sa beauté ravit le cœur du roi[3]. »

L'héroïne d'une des œuvres dramatiques du poète royal Harsha, seigneur suzerain de l'Inde septentrionale au VIIe siècle de l'ère chrétienne, est une jeune captive, Priyadarçikâ, présumée orpheline, et que le vainqueur, Vatsa, fait entrer dans son harem comme fille d'honneur de la reine Vâsavadattâ. On lui fait « enseigner le chant (*gîta*), la danse (*nritta*) et la musique (*vâdya*), ainsi que tous les arts qui conviennent à une jeune personne bien née[4] », sous le nom d'Âranyakâ. La pièce renferme, comme la précédente, une représentation intercalaire, organisée à l'occasion de la grande fête de Kaumudî, pour laquelle Âranyakâ se prépare, car elle doit y jouer un rôle. La vieille confidente de la reine est l'auteur de ce drame en plusieurs parties, dont le sujet a été emprunté à l'histoire des amours de Vatsa et de Vâsa-

1. Nous empruntons encore cette citation à l'excellent ouvrage de M. S. Lévi sur le *Théâtre indien*, p. 182, comme, du reste, la plupart des renseignements suivants relatifs à la scène.

2. Ce livre a été édité par la *Nirnaya-Sagara* Press (for private circulation only), Bombay, 1891, et traduit en allemand par M. Richard Schmidt, Leipsig, W. Friedrich, 1897. — Comp. le *Daça-kumâra-carita* de Dandin (VIIe s. ap. J.-C.), édit. Bombay, 1883, II, p. 30 et suiv.; et S. Lévi, *Théâtre Indien*, p. 383.

3. S. Levi, *Théâtre indien*, p. 168.

4. *Priyadarçikâ*, édit. Bombay, *Nirnaya-Sâgara* Press, 1884, p. 7 (trad. G. Strehly, 1888, p. 20.)

vadattâ eux-mêmes. Par un subterfuge fréquent dans cette littérature, le roi jouera lui-même, à l'insu de la reine, son propre personnage, ce qui lui permet d'exprimer ouvertement à la jeune captive la passion qu'elle lui inspire. Musicien habile, il est, du reste, très bien préparé à ce rôle d'acteur; car, détenu prisonnier chez son vainqueur et futur beau-père Candamahâsena, il avait reçu la promesse de sa liberté, à la condition *d'enseigner la musique* (*gandharva-vidyâ*) à la princesse, et c'est en lui donnant des leçons de luth (*vînâ, ghoshavatî*) qu'il a conquis son cœur[1]. On se dirige vers le théâtre; la salle (*prekshâ-griha, gandharva-çâlâ*) est magnifique. « Il resplendit, ce théâtre, que décorent des chapelets de grosses perles suspendus aux colonnes d'or enrichies de mille pierreries; il est garni de jeunes filles plus belles que les nymphes célestes : on dirait le palais aérien des dieux[2]. » Âranyakâ a garni son luth de cordes neuves (*nava-tantrî*), elle l'appuie sur son sein et l'accorde (*utsange vînâm kritvâ sârayati*), puis chante en s'accompagnant (*gâyantî vâdayati*), et reçoit les compliments de la reine (*aho gîtam, aho vâditram*, « bravo pour le chant et pour l'accompagnement! »). « Ici même, vous venez d'appliquer les dix façons de toucher du luth dans le motif (*dhâtu*) appelé *vyanjana*[3]; vous avez joué dans les trois mouvements (*layas*), le rapide, le moyen et le lent; vous avez fait sentir dans l'ordre les trois allures du jeu (*yatis*), *gopuccha*, etc.; vous avez enfin pratiqué convenablement les trois modes successifs de l'exécution instrumentale (*vâdya-vidhi*), le *tattva*, l'*oghâ* et l'*anugata*[4]. »

On voit que la plupart des pièces de théâtre sont remplies d'expressions empruntées à la technique musicale. Il n'y a là, du reste, rien qui puisse nous surprendre : les œuvres du théâtre, dans l'Inde, tiennent plus de notre drame lyrique que de la comédie, et leurs auteurs devaient être, par suite, aussi bons musiciens que poètes habiles. L'action était précédée d'un préambule (*pûrvaranga*)[5], sorte de préliminaires du spectacle, comprenant une série d'actes et de rites religieux destinés à écarter tous les obstacles démoniaques, où la musique, le chant et la danse tenaient la première place. Dans le cours même de la représentation, l'orchestre, accompagnant des chants divers réglés par la technique, marquait l'entrée ou la sortie des personnages (*dhruvâs*). Des stances en musique coupaient fréquemment la prose du dialogue. Le IV[e] acte de la dernière pièce de Kâlidâsa, *Vikrama et Urvaçî*, est presque tout entier composé de ces stances lyriques, « où une poésie éclatante se combine avec les modes variés de la musique », et qui « chantent une symphonie merveilleuse qui caresse les sens et berce l'imagination ». Ces chants sont, dans la recension dravidienne, accompagnés des expressions techniques de la danse et de la musique qui servaient à désigner chacun d'eux[6]. La théorie et la pratique de leur art devaient être également familières aux musiciens-poètes[7].

La *Mricchakatikâ*, « Chariot de terre cuite », attribuée au roi Çûdraka (VII[e]-VIII[e] s. apr. J.-C.), dénote une compétence musicale aussi approfondie. Au troisième acte, le héros Cârudatta et le bouffon Maitreya, qui étaient allés entendre un concert (*gândharva*) où chantait le musicien habile Rebhila, reviennent au logis en devisant sur cette magnifique soirée. « Ah! Rebhila a parfaitement chanté! A bien dire, la *vînâ*, sans sortir du sein de la mer, n'en est pas moins une véritable perle. Car — cet instrument est un ami qui sympathise avec le cœur de celui qui est séparé de sa bien-aimée, un charmant passe-temps dans une réunion, la meilleure des distractions pour l'homme qu'afflige l'éloignement (de personnes chères), enfin un délicieux stimulant de la passion d'un amoureux[8]. — Il y a deux choses qui me font toujours rire, repartit le bouffon : c'est une femme qui parle sanscrit, et un homme qui vocalise le *kâkalî*[9] (intervalle de ton minuscule)... un homme qui fait des roulades (*kâkalîm gayatâ*) me rappelle un vieux chapelain marmurant ses prières, avec des guirlandes de fleurs sèches autour de sa personne, et (tout) cela ne me plaît pas beaucoup[10]. » Mais Cârudatta, sans l'entendre, poursuit : « Sa voix était[11] remplie de passion et de douceur; elle était coulante et nette, voluptueuse, gracieuse et ravissante. Mais à quoi bon tant d'éloges? Il suffira de dire que je me suis demandé si ce n'était pas une femme que j'entendais sans la voir... Quoique le concert soit terminé, je crois toujours, chemin faisant, en saisir [les détails] : la douce voix [de Rebhila] parcourant toutes les intonations de la gamme; la *vînâ* y mariant ses accords, et [tantôt] embrassant la série complète des notes, [tantôt passant] aux tons élevés, [tantôt] s'adoucissant aux pauses; la mélodie fondant [harmonieusement] les nuances et, [enfin], la répétition des passages goûtés[12]. » — Puis, la tête encore bercée par la musique, ils se mettent au lit et s'endorment bientôt profondément. Un voleur profite de leur sommeil pour s'introduire dans la maison. « Tiens! s'exclame-t-il, [des tambours], un *mridanga*, un *dardura*, un *panava!* un luth (*vînâ*), des flûtes (*vamça*), des livres! Serais-je tombé [par hasard] chez un maître de musique (*nâtyâ-'cârya*)[13]? »

A l'acte suivant, le bouffon Maitreya est allé porter un collier chez la riche courtisane Vasantasenâ; il traverse les huit cours du palais, qu'il décrit lon-

1. Voir *Kathâ-sarit-sâgara*, XI et suiv.

2. *Priyadarçikâ* p. 27, et trad., p. 48.

3. Pour la règle des 4 *dhâtus* de l'exécution instrumentale, voir *Nâtya-çâstra*, XXIX, 84, 97-104; *Samg.-ratn.*, VI, 122-162.

4. Ces 3 modes d'exécution, particuliers au jeu du luth, sont définis dans le *N.-ç.*, XXIX, 109-113, et le *Samg.-ratn.*, VI, 168-174. — Voir, plus loin, le chap. IV, pour le sens des autres termes techniques. La stance ci-dessus est reproduite mot pour mot dans une autre pièce attribuée au même auteur, le *Nâgânanda*, « la Joie des Serpents » (acte I, 14, p. 17 de l'éd. de Calcutta, 1880, et p. 18 de la trad. de Bergaigne, 1879). Le *Nâgânanda* montre, à l'acte I, l'héroïne procédant à une courte exécution musicale.

5. Le livre V du *Nâtya-çâstra* est tout entier consacré à une première exposition des règles du *pûrvaranga*, complétée dans la suite de l'ouvrage.

6. S. Lévi, *Théâtre indien*, p. 181. On peut voir dans le *Kuttanî-mata* « les Leçons de l'Entremetteuse », de Dâmodara-gupta (VIII[e] s. ap. J.-C.), la description d'une représentation de la *Ratnâvalî* de Harsha (comp. S. Lévi, *ouvr. cit.*, p. 389).

7. Plusieurs des œuvres de la littérature lyrique semblent également avoir été composées pour être mimiquées et chantées. Le poème de Jayadeva (XII[e] s. ap. J.-C.), *Gîta-govinda*, « le Berger lyrique, ou le Chant de Govinda », se compose de 12 sections (*sargas*), divisées en 24 cantilènes (*prabandhas*) sur des airs ou *râgas* différents, dont le texte donne les noms, et dans des mètres variés. Ces cantilènes dépeignent les diverses émotions qui étreignent le cœur de l'amante, et emploient l'artifice du refrain, dont la poésie faisait rarement usage, bien qu'il ne fût pas inconnu du Véda lui-même.

8. *Mricchakatikâ*, éd. Ad. Fr. Stenzler, Bonn, 1847, acte III, p. 43; — et trad. Paul Regnaud, Paris, 1877, t. II, p. 2.

9. Voir plus loin le ch. IV, p. 288. Comp. ch. VIII, p. 368, note 10.

10. *Mricchakatikâ*, *id.*, p. 44. Comp. *Nâgânanda*, acte I, p. 16 : « *kâkalî-pradhânam gîyata.* »

11. *Id.*, et trad. II, p. 3. Le sens donné dans cette traduction, excellente d'ailleurs, aux épithètes techniques appliquées au chant de Rebhila, est douteux.

12. *Id.*, *ibid.* Cette stance est également remplie de termes techniques (*varna, mûrchanâ, antaragata, târa, virâma, râga*), que la traduction reproduite ici ne rend qu'imparfaitement. Voir, à leur sujet, le ch. IV.

13. *Id.*, p. 49; trad. II, p. 12. Voir, au sujet de ces instruments de musique, le ch. VI.

guement. Dans la quatrième cour, il rencontre des courtisanes occupées à jouer des cymbales, de la *vînâ*, à chanter... « Ah! ah! dans cette quatrième cour, des tambours (*muraja*), que frappe la main des jeunes filles, retentissent aussi bruyamment que [le tonnerre au sein] des nuages; les cymbales (*kâmçya-tâlas*) retombent [en traçant un sillon pareil à la traînée lumineuse] des étoiles qui descendent du ciel quand leurs mérites sont épuisés; la flûte (*vamça*) rend des accords aussi doux que le murmure agréable des abeilles. Ailleurs, une *vînâ*, pareille à une amante que la jalousie et la fureur ont exaspérée, résonne (*sâryate*) sous les doigts [d'une exécutante], qui la tient sur son giron. Voici d'autres courtisanes qui chantent mélodieusement, semblables à des abeilles enivrées du suc des fleurs; celles-ci jouent des pièces de théâtre (*nrityate nâtyam*), celles-là lisent à haute voix, en exprimant les sentiments amoureux qu'elles éprouvent[1]... »

Plus loin (acte V), un des personnages s'écrie plaisamment : « Je joue de la flûte à sept trous (*vamça sapta-chidra*) aux sons harmonieux, je touche du luth à sept cordes (*vînâ sapta-tantrî*) aux notes retentissantes, je chante aussi bien qu'un âne; en matière de chant (*gâna*), Tumburu et Nârada ne sont rien auprès de moi[2]. » Citons encore, pour terminer, ces paroles échappées au cours d'une dispute (acte VI) : « Ton extraction est très brillante : ta mère est une timbale (*bherî*), ton père est un tambour (*pataha*), ton frère est un corbeau, et te voilà devenu général[3]! »

Cette rapide revue de quelques-unes des œuvres, choisies parmi les plus importantes, de la littérature de l'Inde suffit amplement à montrer la passion qu'eurent toujours et dès l'origine les Hindous pour le chant et la musique.

La religion et les arts de la scène. — Ce n'est pas que le théâtre et les arts qui s'y rattachent n'aient eu, dans l'Inde comme ailleurs, à subir de rudes assauts au nom de la religion et de la morale; mais leur attrait fut toujours trop grand pour céder devant les anathèmes répétés des diverses sectes et des nombreux réformateurs religieux.

Les codes brâhmaniques. — Déjà le code brâhmanique par excellence, le *Mânava-dharma-çâstra*, ou « Lois de Manu », proscrit, et classe parmi les dix sortes de vices qui naissent de l'amour du plaisir, « le chant, la danse, la musique instrumentale » (VII, 47); et le novice (*dvija*) doit s'en abstenir (II, 178). De même, le brâhmane ne doit ni chanter ni jouer d'aucun instrument de musique, excepté dans les cas prévus par les traités (IV, 64). Le son du luth, comme le chant des *sâmans*, a quelque chose d'impur[4]; et, quand on les entend, on doit cesser d'étudier les livres saints (IV, 113, 123-124).

Les acteurs, danseurs, chanteurs, musiciens, forment, en théorie du moins, dans l'organisation sociale du brâhmanisme, des castes impures et méprisées. Ce sont des amuseurs à gages, des *dvijas* déchus pour la plupart, forcés de gagner leur vie; et, ne serait-ce qu'à ce titre, ils partagent le mépris attaché à la personne du médecin et des autres praticiens qui vivent de leur art. Il faut ajouter aussi que leur vie de désordres et l'humeur facile des femmes composant leur entourage étaient pour quelque chose dans ce discrédit. Baudhâyana (II, 1, 2, 13) énumère parmi les péchés mineurs (*upapâtakas*) la profession d'acteur (*rango-'pajîvana*) et même celle de maître d'art scénique (*nâtyâ-'câryatâ*)[5]. N'empêche que, en dépit de la loi et des préjugés, comme on a pu le voir par les exemples que nous venons de citer, les artistes de talent, l'élite de la corporation, obtenaient souvent, grâce au prestige de leur art, la protection, l'estime et l'amitié des rois, l'intimité des gens de lettres et la faveur du public. C'est ainsi que le célèbre poète Bâna, qui vivait au VII[e] siècle après Jésus-Christ, pouvait nommer comme ses camarades (*vayasya*) les deux chanteurs (*gâyanas*) Somila et Grabâditya, les flûtistes (*vâmçikas*) Madhukara et Pârâvata, le maître de musique (*gândharvo-'pâdhyâya*) Durdaraka, le danseur (*lâsaka-yuvan*) Tândavika, l'acteur (*çailâli-yuvan*) Çikhandaka, et l'actrice (*nartakî*) Harinikâ[6].

Les sûtras bouddhiques. — Le bouddhisme, le jaïnisme, aussi et plus encore rigoureux en théorie, furent de même obligés de capituler devant les goûts, si fortement enracinés depuis des siècles, de leurs sectateurs. Bien que « les *sûtras* bouddhiques interdisent sévèrement aux fidèles d'assister aux séances de chant, de danse, de musique et de déclamation », un *honnête homme* ne pouvait se dispenser d'étudier les arts de la scène. Cela est si vrai, que « les biographes de Bouddha se trouvèrent obligés de lui attribuer ces connaissances pernicieuses. Au sortir de l'enfance (600 ans avant J.-C.), il passe, en présence des plus doctes maîtres, un examen encyclopédique; il y prouve, entre autres, sa supériorité dans « l'art de toucher la *vînâ*, la musique instrumentale, la danse, le chant, la déclamation, la récitation, le comique, la danse *lâsya*, l'action dramatique[7]. »

« La danse et le chant, ces auxiliaires du théâtre si sévèrement proscrits, ajoute M. S. Lévi, sont pourtant l'élément principal des grandes fêtes sociales et religieuses à Ceylan, dès le temps des premiers rois bouddhiques. Le grand monarque Dutthagâmani, par exemple, célèbre, après la défaite des Tamouls, un triomphe pompeux, où il paraît escorté de danseurs (*Mahâv.*, p. 157); c'est aussi au milieu des danseuses et des musiciens qu'il inaugure le Mahâthûpo (*Ib.*, p. 170); son frère Mahâdâtthiko fête de la même manière la fondation d'un autre *thûpa*; « il fit représenter des danses et des scènes, et chanter, et jouer de la musique » (*Ib.*, p. 213); enfin il fait représenter sur le *dagoba* « des divinités qui jouent des instruments[8] » (*Ib.*, p. 182).

1. *Id.*, p. 69; trad., II, p. 57.

2. *Id.*, p. 79; trad., II, p. 91. Tumburu et Nârada sont des musiciens mythiques. Voir ch. III, p. 281, et ch. II, p. 269.

3. *Id.* p. 104; trad., III, p. 19.

4. Nous avons vu, p. 244, combien différente était l'affirmation du muni Bharata.

5. S. Lévi, *Théâtre indien*, p. 381.

6. *Harsha-carita*, 31; cité dans S. Lévi, *Théâtre indien*, p. 382.

7. « *Vînâyâm vâdya-nrite gîta-pathite âkhyâte hâsye lâsye nâtye* » — *Lalita-vistara* (III[e] s. ap. J.-C.), ch. XII, p. 178. — D'après S. Lévi, *ouvr. cité*, p. 319.

8. « Des tableaux du même genre se voient aujourd'hui encore dans les fresques d'Ajantâ, et tracés de main de maître. Le peintre Griffiths, qui les examinait au point de vue esthétique seulement, fut frappé du contraste entre le rigorisme des préceptes bouddhiques et le caractère mondain des images qui ornaient le sanctuaire : « Quels que soient les auteurs des peintures d'Ajantâ, ils doivent avoir vécu constamment dans le monde. Des scènes de la vie courante, processions, chanteurs, chanteuses, danseurs et danseuses, musiciens et musiciennes, sont dessinées souvent avec grâce et toujours avec exactitude. Il fallait pour une telle œuvre des artistes familiers avec ces spectacles, à l'œil affiné et à la mémoire sûre. Il est certain qu'ils n'observaient pas un des dix commandements que Bouddha imposait à ses disciples, à savoir l'interdiction des spectacles publics. Dans tous les exemples que j'ai pu observer, l'action des mains est admirable, et transmet fidèlement l'impression que le peintre a voulu exprimer. » (Cité dans Burgess, *Archæol. Survey of West. India*, n° 9, p. 4-5). Nous extrayons ces renseignements intéressants de l'ouvrage de M. S. Lévi, p. 323.

Le jaïnisme. — La conduite et la politique de la religion jaïniste s'inspirèrent des mêmes principes que sa rivale. « La théorie était aussi austère, la pratique aussi accommodante... « Le bhikkhû ne doit pas aller là où on raconte des histoires, où il y a des acrobates, des récitants, des représentations dramatiques, du chant, de la musique, de la *vînâ*, etc. » (*Ayâramga-suttam*, II, 11, 14.)... Pourtant les dieux ne dédaignent pas ces plaisirs. Quand le dieu Suriyâbha vient rendre hommage au maître, à Mahâvîra, il déploie pour l'honorer toutes ses connaissances dans l'art de la scène; « les dieux qui l'accompagnent dansent de 32 manières, jouent la musique de 4 façons, chantent 4 sortes de chants; et plus loin le texte mentionne encore 4 genres de danse et 4 procédés de représentation (*Râjapraçnîya*, cité dans les *Indische Studien*, XVI, 385)[1]. »

Fin de la liberté de l'Inde et décadence générale. — La musique continua ainsi à fleurir et à se développer dans l'Inde, comme un art national, jusqu'à la conquête musulmane. Avec l'arrivée des sectateurs de Mahomet commence son déclin. Il était inévitable qu'au milieu de la décadence générale dont le pays fut frappé par les invasions incessantes qui la désolèrent, l'art musical des anciens Hindous souffrît dans son intégrité, dans sa pureté et dans son développement[2]. La domination nouvelle prétendit bientôt imposer aux vaincus ses préjugés et ses passions : la religion de Mahomet proscrivait rigoureusement l'usage de la musique comme immoral et irréligieux; la profession de musicien fut plus que jamais rabaissée.

Nombreux spécimens de la littérature du « Samgîta » appartenant au moyen âge. — L'art ne s'éteignit pas cependant. Circonstance singulière, à l'exception du *Nâtya-çâstra* de Bharata, la plupart des traités sanscrits, ceux du moins qui sont parvenus jusqu'à nous, datent de cette époque : leur composition se place entre le XIIIe et le XVIIe siècle. Çârngadeva, l'auteur du *Samgîta-ratnâkara*, écrivait entre 1210 et 1247 de notre ère. Le principal de ses commentateurs, le musicien Catura Kallinâtha, vivait, comme l'auteur du *Samgîta-darpana*, Catura Dâmodara, dans la première moitié du XVe siècle. Le *Râga-vibodha* de Somanâtha, qu'on a toujours, depuis sir William Jones, considéré comme très ancien, que d'aucuns ont même cru pouvoir faire remonter à la période védique[3], est daté de l'année 1608 après Jésus-Christ. Et c'est dans l'intervalle de temps qui sépare ces deux œuvres maîtresses que fut rédigée la nombreuse littérature des *Samgîtas*, qui n'est guère qu'une copie des systèmes de Bharata ou de Çârngadeva.

Mais tout indique qu'à l'époque de la rédaction du *Samgîta-ratnâkara* la théorie musicale classique des Hindous existait déjà depuis longtemps, à l'état de système complet et arrêté. Nombreuses avaient été les écoles, toutes fondées, semble-t-il, sur le *Nâtya-çâstra*, à côté desquelles Çârngadeva, qui les cite, établit la sienne. Malheureusement il ne nous en reste que des noms.

L'histoire littéraire ne sait quelles dates assigner à cette ample moisson d'auteurs; elle ignore jusqu'aux titres de la plupart de leurs ouvrages[4].

La production se ralentit à peine sous les dynasties musulmanes, tartares et mongoles, et se continua toujours abondante dans les provinces les plus opposées, au Népal et à Tanjore, au Bengale et au Guzerate. Mais, malgré la multitude des œuvres plus ou moins originales, qui ont servi, du moins, à perpétuer l'ancienne tradition et à prouver que l'art survivait encore à toutes ses vicissitudes, la musique nationale vit tarir la source de son prodigieux épanouissement. Elle ne devait jamais se relever complètement des coups que lui porta le fanatisme musulman.

La musique à la cour des princes hindous et des conquérants musulmans. — Elle ne cessa cependant pas d'être en honneur chez les quelques roitelets de l'Inde méridionale épargnés par l'invasion, et même à la cour de quelques-uns des conquérants. Le fin lettré Abul-fazl, favori, comme son frère le poète Faizi, et historien de l'empereur Akbar, au XVIe siècle, nous renseigne, dans ses *Aîn-i-Akbari*[5], sur la faveur dont jouissaient la musique et les musiciens à la cour du véritable fondateur de l'empire mongol. « Je ne puis réussir à décrire assez bien le pouvoir merveilleux de ce talisman de la science [la musique]. Tantôt elle sollicite les belles créatures du harem du cœur et les fait briller de tout leur éclat dans la voix; tantôt elle déroule ses accents solennels avec l'aide de la main et des cordes du luth. Les mélodies alors, pénétrant par la fenêtre de l'oreille, s'en retournent dans leur première résidence, le cœur, et apportent avec elles des milliers de présents. Suivant leurs dispositions, les auditeurs sont émus de douleur ou de joie; ainsi la musique peut servir à celui qui s'est détaché du monde, comme à celui qui s'y attache avec passion.

« Sa Majesté s'occupe beaucoup de musique et patronne tous ceux qui pratiquent cet art enchanteur. Nombreux sont les musiciens à la cour, hommes et femmes, hindous, iraniens, touraniens, cachemiriens. Les musiciens de la cour sont répartis en sept divisions, chacune ayant un jour de la semaine. A peine Sa Majesté en a-t-elle donné l'ordre, qu'ils laissent couler à flots le vin de l'harmonie, ce vin qui augmente la griserie des uns et dégrise les autres. » (II, 30.)

Ailleurs (III), il déclare encore : « Sa Majesté est à l'excès éprise de musique, et en connaît à fond les principes. Cet art, que la plupart utilisent comme un moyen de provoquer le sommeil, elle le fait servir à ses plaisirs et à ses veilles[6] ».

Il n'en fut pas tout à fait de même sous le plus fameux de ses successeurs, Aurangzeb, qui, lui, supprima les musiciens de la cour, comme on le voit par l'anecdote suivante, citée par M. H. Blochmann, dans sa traduction du persan des *Aîn-i-Akbari* (ou *Institutes of the Emperor Akbar*, vol. V), d'après l'historien Khan Khan (II, 213). Quand cet ordre eut été donné, « les musiciens du palais apportèrent un cercueil devant le *Jharok'hah* [la fenêtre par laquelle l'empereur avait l'habitude de se montrer chaque jour au peuple], et se lamentèrent de façon à attirer l'attention d'Aurangzeb, qui vint à la fenêtre demandant à qui ils en avaient devant cette bière. Ils répondirent que la mélodie était morte, et qu'ils la portaient au cimetière.

« Très bien, répliqua l'empereur, creusez la tombe

1. S. Lévi, *Théâtre indien*, p. 324. — Comp. chap. VI, p. 340, et p. 341, note 3.

2. « La culture sanscrite a fini avec la liberté de l'Inde; des langues nouvelles, des littératures nouvelles, ont envahi le territoire aryen et l'en ont chassée... » (S. Lévi, *Théâtre indien*, p. 392.)

3. Voir notamment David et Lussy, *Histoire de la notation musicale*, 1882, p. 7. Comp. chap. II, p. 271.

4. Voir, à ce sujet, le chap. suivant, p. 270.

5. Dont quelques passages sont reproduits, d'après la traduction anglaise de H. Blochmann, dans la compilation de S. M. Tagore, *Hindu Music...*, p. 213.

6. *Id.*, extrait de *Sungeet*, par Francis Gladwin (*Hindu music...* p. 208). Comp. ch. VII, p. 366.

« assez profondément pour qu'il n'en puisse sortir « aucune voix ni aucun écho. » A quelque temps de là, le *Jharok'hah* lui-même fut supprimé[1]. »

Les Ecoles du Sud. — L'Inde méridionale eut moins à souffrir des commotions qui bouleversèrent le reste de la péninsule, et resta plus longtemps que les régions du Nord et du Dékhan sous la domination purement hindoue. Elle fut toujours hospitalière aux arts de la musique et de la scène, qui y trouvèrent un asile dans les mauvais jours et ne cessèrent d'y fleurir, grâce au patronage éclairé des râjahs de Mysore, de Tanjore et de Travancore. « Les historiens mahométans de l'époque, nous apprend le colonel Meadows Taylor, relatent que, lorsque le Dékhan fut envahi par Allah-oo-deen Togluk, en 1294 après Jésus-Christ, et que la conquête du sud de l'Inde fut complétée par le général mongol Mullik Kafoor, plusieurs années après, les envahisseurs y trouvèrent la musique dans un état de supériorité tel, qu'ils ramenèrent avec les armées royales une troupe de chanteurs et de chanteuses, sous la conduite de leurs maîtres brâhmanes, pour les établir dans le Nord[2]. »

Déjà même, aux temps de l'âge d'or de la civilisation hindoue, le Sud fut comme une sorte de pépinière annexe des arts de la scène et de la musique : chanteurs, comédiens et auteurs venaient de là faire entendre leurs œuvres et montrer leur talent aux populations du Nord. C'est dans cette région que devait se perpétuer plus tard la pure tradition de l'art hindou, par l'étude ininterrompue et la conservation des monuments sanscrits, et grâce aux encouragements et à la protection du pouvoir royal[3].

Renaissance musicale. — A la chute de l'empire hindou de Vijayanagur, Tanjore resta le centre d'une école importante et active, et le mouvement musical rayonna de là sur Travancore et Mysore. Sous les règnes des Mahârâjahs Sarabhogi, Surfogi et Sivagi, la musique y atteint un haut degré de prospérité ; de nombreux musiciens étaient attachés au palais avec de forts émoluments. On trouvera dans l'ouvrage, souvent mis à profit pour tout ce qui a trait à la musique moderne, du capitaine Day (p. 155, 156), la liste des plus célèbres musiciens karnâtiques du Sud, tels que Tiâgya-râj (1820-1840), Kshetrya, etc., auxquels il convient d'ajouter, pour le Sud aussi bien que pour le Mahârâshtra et le Nord, des musiciens hindoustanis réputés, tels que Maula Bux, de Baroda ; Bhande Ali, d'Indore ; Anna Gharpure, de Poona ; Balkola Nataka Sahib, de Bombay, etc. Le savant indigène Banerjea Panchari, dans son *History of Hindu Music (A Lecture delivered at the Hooghly Institute,* Bhowanipore, 1880), a consacré à plusieurs d'entre eux une notice détaillée.

Dès la fin du XVIII[e] siècle, sous la domination anglaise, les arts en général et la musique en particulier, grâce aux encouragements des grandes familles et des personnages riches, retrouvèrent une ère de calme et d'active prospérité. Mais ce n'est que dans ces dernières années que l'enseignement de la musique devint vraiment populaire et put se répandre dans les masses. Jusque-là, en effet, par une tendance conservée de l'époque brâhmanique, l'art avait été considéré plutôt comme le patrimoine de quelques privilégiés ; les maîtres se contentaient de former quelques élèves d'élite, et répugnaient à ouvrir leur enseignement au véritable public. Des sociétés, telles que le Gâyan Samâj, de Poona et de Madras, ont depuis peu réagi contre cette coutume et ont fait beaucoup pour encourager la musique populaire. Avec les progrès de l'éducation en général, un véritable mouvement d'opinion a pris naissance, pour lutter contre les anciens préjugés de castes et travailler à répandre l'étude du chant et de la musique nationale dans toutes les écoles de l'Inde[4].

Le nom du râja Sourindro Mohun Tagore (mort récemment) restera entre tous associé à cet essai de renaissance littéraire et artistique. Déjà son frère, — un des généreux représentants de cette illustre famille du Bengale, qui rattache sa généalogie à Bhatta Nârâyana, l'auteur du drame intitulé *Vent-samhdra,* — Râja Jatindra Mohan Tagore, avait notablement contribué à la résurrection du théâtre classique. Après les tentatives de Babu Asutosh Dev, qui offrit en 1857, dans son palais de Simla, une adaptation en bengali de l'antique Çakuntalâ ; après l'éclatant succès du Babu Kaliprasanna Singh de Jorasanko qui, la même année, fit jouer le *Vent-Samhdra,* puis la *Vikramorvaçi,* dans laquelle il tenait un des principaux rôles ; enfin, après la brillante représentation à tous égards de *Ratnâvali,* organisée par le riche râja Pratap Chandra Singh en 1858[5], Jatindra Mohan Tagore avait donné en 1859, dans sa résidence de Pathuriaghatta, la pièce classique de *Mâlavikâ et Agnimitra,* puis composé lui-même un drame régulier sur les amours de Vidyâ et de Sundara, qu'il fit exécuter dans son palais.

Sourindro Mohun Tagore continua les traditions de sa famille et convia, à maintes reprises, une assemblée d'élite à des auditions théâtrales ou musicales. « Ses publications savantes, généreusement distribuées, lui ont valu, avec les plus éminentes distinctions, une notoriété universelle[6]... » Mais son titre principal à nos éloges et à notre reconnaissance, en dehors de ses nombreuses œuvres musicales, est la création d'une école mi-gratuite, mi-payante, de musique, qu'il fonda et présida, dès le mois d'août 1871, à Calcutta, avec le concours de maîtres éminents tels que le professeur Khettra Mohun Gosvami, Kally Prosonno Banerjee, Babu Gopaul Chunder Banerjee, Loke Nath Ghose, etc., et qu'il a entretenue, jusqu'à sa mort, presque complètement à ses frais. Au mois de mars 1877, époque à laquelle s'arrêtent

1. *Id.* (*Hindu Music...,* p. 216).

2. *Catalogue of Indian musical Instruments...,* réimprimé d'après les *Proceedings of the Royal Irish Academy,* vol. IX, part. I, dans la compilation de S. M. Tagore, *Hindu Music...,* p. 206.

3. On y pratiquait surtout le système de musique appelé karnâtique, qui se rapproche bien plus de l'ancienne théorie classique que le système dit hindoustani. Ce dernier, qui présente plus d'analogies avec la musique du Nord et du Bengale, moins usité dans le Sud, est plutôt en faveur auprès des populations musulmanes de l'Inde. (Day, *ouvr. cité,* p. 3, 12.)

4. Cap. Day, *ouvr. cité,* p. 7.

5. Le Râja avait fait construire à cet effet, dans sa villa de Belgachya, un vaste théâtre. « Babu Késar Chandra Ganguli rassembla des acteurs, les forma, surveilla les répétitions ; Kshetra Mohan Gosain organisa un orchestre ; le Pandit Râma Nârâyana écrivit une traduction de *Ratnâvali,* qui fut brillamment exécutée, en présence du lieutenant gouverneur du Bengale, des juges et des magistrats de Calcutta, et d'autres fonctionnaires. » (S. Lévi, *Théâtre indien,* p. 398.)

6. S. Lévi, *ouvr. cité,* p. 399. Malheureusement ces œuvres, de valeur inégale, publiées « for private circulation only », n'ont pas été mises dans le commerce, ce qui rend leur acquisition très difficile aujourd'hui. Un journal publié dans l'Inde, le *Friend of India,* du 22 mai 1875, appréciait ainsi, de façon quelque peu pompeuse et exagérée, les ouvrages du râja : « Notre auteur a accompli l'œuvre que sir William Jones estimait impossible. Il ne s'en est pas tenu aux détails des livres, mais il a consulté les plus fameux exécutants hindous ou musulmans, les premiers *veenkars* de l'Inde, les plus habiles musiciens de Lucknow, et Hakeem-Salamut Alee, khan de Bénarès, auteur d'un traité de musique... etc. » (Réimprimé par les soins de S. M. Tagore dans *Public Opinion,* p. 18.)

nos renseignements[1], l'école comptait 51 élèves, distribués entre 6 classes, 2 de *sitâra* (instrument à cinq cordes, qui tient du luth par sa forme, de la mandoline par la manière de mettre la corde en vibration[2]), 2 de musique vocale, 1 de violon et 1 de *mridanga* (sorte de timbale). Il faisait encore, à cette époque, les frais d'une école annexe à Colootolah. D'autres furent successivement établies, toujours au Bengale, à Connaghur et à Shibpore. Les distributions annuelles des prix aux élèves de ce Conservatoire étaient chaque fois l'occasion de conférences instructives sur la musique indigène, envisagée dans ses rapports avec celle des autres nations, et de concerts comprenant l'exécution d'œuvres anciennes ou d'ouvrages composés spécialement pour la circonstance, avec le concours des meilleurs artistes et devant un auditoire de choix, formé d'indigènes et de notables européens.

La plupart des musées importants de l'Inde, de l'Europe et de l'Amérique, ont reçu du généreux donateur[3], par l'intermédiaire de leurs gouvernements respectifs, des collections comprenant un grand nombre d'instruments de musique hindous[4]. Sur la valeur historique ou artistique de ces innombrables spécimens d'une fabrication évidemment récente et peu soignée, comme sur l'exactitude rigoureuse de quelques-unes de ses compilations ou de ses adaptations musicales, notre souci de la vérité nous oblige à faire de discrètes réserves[5]; mais ces utiles critiques n'enlèvent rien au véritable mérite du Mécène hindou contemporain, qui est d'avoir, sinon créé, du moins favorisé de tout son pouvoir le mouvement national, qui s'est manifesté avec tant de force au Bengale, comme dans plusieurs autres contrées de l'Inde, tendant à faire revivre et connaître l'ancienne musique indigène, conjointement avec notre science musicale contemporaine, et à en vulgariser l'étude théorique et pratique dans les moindres écoles du pays.

Malgré tous ces essais de vulgarisation, qui donnèrent naissance à toute une littérature musicale indigène, écrite en différents dialectes, « il est encore absolument impossible aujourd'hui — comme le remarque le capitaine Day[6] — d'acquérir une notion exacte des principes de la musique hindoue [actuelle], sans le concours des savants indigènes, sans la connaissance pratique des instruments du pays et de leur véritable capacité, sans consulter enfin les meilleurs praticiens, conditions — ajoute-t-il judicieusement — que bien peu de personnes ont l'occasion ou le loisir de réaliser ».

CHAPITRE II

SOURCES. — DOCUMENTS. — PARTIE BIBLIOGRAPHIQUE

C'est seulement par l'étude des documents du passé, qui retracent sa manière ou son histoire et exposent ses principes didactiques, ou bien par l'analyse des œuvres qu'il a produites, que nous pouvons essayer d'acquérir la connaissance de l'art musical hindou.

Les sources auxquelles nous avons à puiser s'offrent nombreuses à notre investigation et à nos patientes recherches. De même que nous distinguons trois périodes dans l'histoire de la théorie hindoue, une période *védique*, une période *classique* et une période *moderne*, nous classerons les documents actuellement accessibles sous trois divisions, chacune correspondant à une période distincte.

I. — Période védique.

Il ne saurait être question de développer ici une Bibliographie complète de la riche littérature védique, pour laquelle nous renvoyons aux Histoires de la littérature[7].

L'étude du texte des hymnes védiques, *mantras* et *brâhmanas*, peut seule nous donner une idée de la civilisation âryenne à cette époque. Il faut y joindre les renseignements que fournissent les traités d'exégèse et les précis didactiques (*sûtras, vedângas*, etc.), auxquels chacun des Védas a donné naissance.

Parmi les diverses éditions ou traductions de textes publiées, nous citerons :

1° Rig Véda.

The Rig-Veda-Sanhita..., ed. by Max Müller, 6 vol. in-4°, 1849-1874.

Die Hymnen des Rigveda, herausgegeben von Theodor Aufrecht, 2e éd., Bonn, 1877, 2 vol. in-8°.

Traductions : *française*, par A. Langlois, 1848-1851, réimprimée en 1872; — *anglaises*, par H.-H. Wilson et Cowel, 1850-1868 et 1868, et par Max Müller, etc.; — *allemandes*, par A. Ludwig, Prag, 1876-1879, et par H. Grassmann, Leipzig, 1876-77, etc.

The Aitareya-Brâhmanam of the Rigveda, ed. and translated by M. Haug, Bombay, 1863, 2 vol. in-8°.

2° Atharva-Véda.

Atharva-Veda-Sanhita, herausgegeben von R. Roth und W. D. Whitney, 1855-56.

3° Sama-Véda.

Die Hymnen des Sâma-Veda, herausgegeben, übersetzt und mit Glossar versehen von Th. Benfey, 1848.

Sâma Veda Sanhitâ, with commentary of Sâyana Achârya, ed. by Satyavrata Sâmaçrami, Calcutta (*Bibliotheca Indica*[8]).

The Arsheyabrâhmana (being the fourth Brâhmana) *of the Sâma Veda. The Sanskrit Text*, ed... with... an *Introduction*, by A. C. Burnell, Mangalore, 1876.

The Samhitopanishadbrâhmana, ibid., 1877.

Indépendamment des 8 brâhmanas cités par les écrivains hindous, — et qui ne sont pas les seuls con-

1. Tirés de la publication du râja lui-même, intitulée *Public Opinion and official Communications about the Bengal Music School and its President*, Calcutta, 1876-1877.

2. F.-A. Gevaert, dans *Public Opinion...*, p. 64.

3. Ses envois lui ont valu, en retour, une ample moisson de titres et de décorations, qu'il étale, un peu prétentieusement peut-être, à la première page de ses moindres publications.

4. L'envoi fait à la France, et déposé au Conservatoire de Musique de Paris, ne comprend guère que des timbales, tambours, tambourins, castagnettes et cymbales. — Voir chap. VI, p. 340.

5. Comp. les observations, dont la rigueur n'a rien d'exagéré, des éditeurs du *Samgîta-ratnâkara*, Calcutta, 1879, *Preface*, p. I, III, — et de M. R. Simon, *Quellen zur indischen Musik*, p. 132-133.

6. *Ouvr. cité*, p. 7.

7. Weber (Albrecht). — *The History of Indian Literature*, translated from the second German Edition by John Mann and Theodor Zachariæ, with the sanction of the Author. London, Trübner and Co, 1882, in-8°.

Max Muller. — *Ancient sanskrit Literature.*

Roth (M.-R.). — *Zur Litteratur und Geschichte des Weda*, 1846.

Schrœder (L.-V.). — *Indiens Litteratur und Cultur*, Leipzig, 1887.

Henry (V.). — *Les Littératures de l'Inde.* — Sanscrit. — Pâli. — Prâcrit. Paris, Hachette, 1904, in-16.

8. « Cette édition (dit M. A. Barth, *Religions de l'Inde*, p. 4, note) comprend *toutes* les collections liturgiques du *Sâma Véda*, ainsi que les *Gânas*, c'est-à-dire les textes sous leur forme de cantilènes ». Malheureusement elle est depuis longtemps épuisée, et nous n'avons pas réussi à nous la procurer. — Nous n'avons pu utiliser pour notre travail qu'une édition indigène, *Sâma-vidhâna-brâhmanasya Sâma-sûci*. 1 vol. (sans date).

On relève encore, dans les Catalogues, un *Sâma-Véda-Samgîta*, par P. Gurû Datta, Lahore, Virajanand Press, 1869, 132 p. in-8°.

nus, car Burnell (*The Samhitopanishad-Br.*, p. iii) en ajoute 4 autres à cette liste, — on a relevé jusqu'à ce jour une vingtaine de traités divers consacrés à l'étude du texte des *sâmans*, à la phonétique, à la prosodie, aux mètres, au livret, au chant, à la notation, aux prêtres chanteurs, etc. (*sûtras, prâtiçâkhyas, çikshâs, pariçishtas*, etc.). Sans compter les manuels appartenant à d'autres Védas et qui traitent de la nature des sons, des accents musicaux ou notes, tels que :

Rig-Veda-Prâtiçâkhya, éd. et trad. par Ad. Régnier, *Journal Asiatique*, 1857-58, etc.

Pâninîya-çikshâ, publiée avec une traduction par A. Weber, dans les *Indische Studien*, t. IV, p. 345-371, 1858.

Taittirîya-Prâtiçâkhya, édition Whitney (*Journal Amer. Or. Soc.*, t. IX), New Haven, 1871, et Râjendra Lâla Mitra (*Bibliotheca Indica*, 1872).

Vâjasaneyi-Prâtiçâkhya, dans les *Indische Studien* de A. Weber, t. IV, 1856.

La plupart des manuels didactiques relatifs au *Sâma-Véda*, qui intéressent plus particulièrement l'historien de la musique hindoue, ont été énumérés et étudiés dans la savante *Introduction* écrite par Burnell en tête de son édition de l'*Arsheya-Br.*, ou dans l'ouvrage de Haug (M.), *Ueber das Wesen... des Wedischen Accents*.

4° Yajur-Veda.

The White Yajur-Veda, ed. by A. Weber, 3 vol. in-4°, 1849-1859.

Die Taittirîya-Samhitâ, herausgegeben von A. Weber, 1871-1872.

The Sanhitâ of the Black Yajur-Veda... Calcutta (*Bibliotheca Indica*).

The Taittirîya-Brâhmana of the Black Yajur-Veda, ed. by Râjendralâla Mitra, Calcutta, 1859-1870, 3 vol. in-8° (*Bibliotheca Indica*).

The Taittirîya-Aranyaka of the Black Yajur-Veda, *id.*, *ibid.*, 1872.

On pourra encore consulter, sur cette même période, les ouvrages suivants :

Barth (A.). — *Les Religions de l'Inde* (Extrait de l'*Encyclopédie des sciences religieuses*). Paris, Fischbacher, 1879 ; et *Revue Critique* (21 juillet 1877, etc.).

Grassmann (H.). — *Wörterbuch zum Rig-Veda*, 1873.

Haug (M.). — *Ueber das Wesen und den Werth des Wedischen Accents*. München, 1873.

Muir (J.). — *Original Sanskrit Texts*. 5 vol. in-8°, London, Trübner, 1868-73.

Oldenberg (H.). — *La Religion du Véda*, trad. V. Henry, 1903.

Weber (A.). — *Indische Studien*.

Zimmer (H.). — *Altindisches Leben. Die Cultur der Vedischen Arier, nacht den Samhitâ dargestellt*. Berlin, 1879.

II. — Période classique.

Chez la plupart des peuples de l'antiquité, l'invention des sciences et des arts était attribuée à la divinité, ou à des mortels inspirés par elle ; il en fut particulièrement ainsi dans l'Inde.

D'après la légende, la musique fut tout d'abord un art essentiellement divin, pratiqué dans le paradis d'Indra par les génies *Gandharvas* et les nymphes *Apsaras*, que Brahmâ tira des Védas et révéla à l'espèce humaine par l'intermédiaire de *munis* ou d'ascètes. On en fait également honneur à Sarasvati, déesse de l'éloquence et des arts.

Comme les trois autres, le *Sâma-Veda*, « le livre des chants », eut ainsi une sorte d'annexe, un *upaveda*[1], rédigé à l'usage de toutes les castes, et qui, du nom des musiciens célestes, fut appelé *gândharva-veda*.

Si l'on en croit la *Madhu-sûdana-sarasvati* (*Indische Studien*, vol. I), c'était un véritable traité (*çâstra*), consacré au chant, à la musique et à la danse, œuvre du *muni* Bharata, et son objet est, entre autres choses, la poursuite de la faveur des dieux et de l'état extatique appelé *nirvikalpa*. D'après d'autres textes, ce pseudo-Bharata — personnage mythique tout comme les autres musiciens-ascètes ou les *gandharvas* des premiers âges, les Nârada, Tumburu, Huhu, Viçvâvasu, Vâyu, Svâti[2], etc. — auquel la légende attribue la composition des pièces et la direction des représentations du paradis des dieux, exécutées sous ses ordres par les *gandharvas* et les *apsaras*, aurait rédigé, sous l'inspiration de Brahmâ et pour prendre la place de ce *gândharva-veda* devenu inintelligible, un Traité sur les arts du théâtre. Il aurait ainsi refondu dans un système particulier l'ancienne science des *gandharvas* (*gândharva-vidyâ*) et, selon une expression hindoue, l'aurait apportée du séjour des dieux sur la terre[3].

La vérité semble être que par le terme *upaveda* on désignait un ensemble d'ouvrages profanes, se rattachant à l'un ou l'autre des Védas par leur objet, et que ce *gândharva-veda* n'est qu'une dénomination générale, sous laquelle se rangeaient les Traités de musique et d'arts scéniques[4].

Le Nâtya-çâstra. — Parmi ces ouvrages, le plus anciennement connu est le *Bhâratîya-nâtya-çâstra*, sorte de *compendium* ou d'encyclopédie scénique en vers et en prose, traitant de tous les arts qui gravitent autour du théâtre. Comme la plupart des anciens *çâstras*, il a dû passer par une série de refontes ou, pour ainsi dire, d'éditions successives, corrigées et augmentées, antérieures aux commencements de l'ère chrétienne, époque à laquelle il existait très certainement sous sa forme actuelle. « La théorie de la danse, du chant, de la musique, de la gesticulation, et surtout de la mimique coordonnée avec l'analyse minutieuse des sentiments destinés à être exprimés par tous les signes naturels

1. On donne encore à cet *upaveda* le titre de *cinquième véda* (*N.-ç.*, I, 15), appellation appliquée également au *Mahâbhârata* et aux *Purânas* (A. Barth, *Religions de l'Inde*, p. 94).

2. Cités dans le *Nâtya-çâstra* et dans les ouvrages postérieurs. Comp. plus loin, p. 270, n. 6, et ch. III, p. 281.

3. Voir *N.-ç.*, I, 12, 18, et *Samg.-ratn.*, I, 1, 25.

Bharata déclare, à plusieurs reprises, qu'il expose la théorie du *gândharva*, telle que l'enseigna ici-bas Nârada (XXXIII, fin). Ailleurs, il se réfère à l'autorité du même Nârada, ainsi que de Svâti, de Tumburu, etc. (XXXIII, 2 et suiv. Comp. XXXVI, 70). Enfin, dans le dernier chapitre (XXXVI, 69), il laisse à l'un de ses cent fils, Kohala, le soin de continuer et compléter son ouvrage.

La plupart de ces ascètes ou *gandharvas* sont effectivement donnés comme auteurs de traités sur le théâtre ou la musique, et, comme tels, les commentateurs leur attribuent, concurremment à Bharata, quelques citations (V. plus loin, p. 270).

Nârada, chef des *gandharvas* (avec Citraratha et Viçvâvasu), est un personnage védique (comme Tumburu. V. ch. III, p. 281). Il passe pour avoir été l'auteur non seulement d'un *gândharva-veda* (Weber, *Hist. of Ind. Lit.*, 1882, p. 272 et note 318), mais d'une *çikshâ* (M. Haug, *Ueber das Wesen... der ved. Accents*, p. 53 et suiv. ; Kielhorn, *Ind. Studien*, XIV, 160), d'un *pariçishta* (Weber, *ouvr. cité*, p. 153), d'une *samhitâ* astronomique (p. 264), d'un ouvrage de loi (*smriti*, p. 273, 326), etc. ; on lui attribue enfin l'invention de la *vînâ* ou luth hindou (Dowson, *Class. Dict. of Hindu Mythol.*, 1888, p. 218, 219).

En compagnie du *muni* Svâti, le chef des musiciens du paradis d'Indra, il prête à Bharata le concours de sa science musicale, pour les représentations célestes (*N.-ç.*, XXXVI, 70). C'est en se référant à Svâti, à Nârada (et d'après une variante à Tumburu), que Bharata (XXXIII, 2 et suiv.) donne la théorie de l'*avanaddha* (classe des instruments de musique à percussion, tambours, etc., dont Svâti est l'inventeur, XXXIII, 4 et suiv.).

Quant à Kohala, il est, selon le *Medinî-koça* (et le *Kuttanîmata* de Dâmodaragupta), l'auteur d'un traité sur le théâtre (*nâtya-çâstra-pravaktar*). Rucipati, dans son commentaire de l'*Anargha-râghava* (p. 7), lui attribue une définition de la *nândî*, ou stance de bénédiction, appartenant au prélude du drame. Dans la pièce de théâtre *Bâla-ramâyana*, Kohala dirige une troupe céleste qui vient dans le palais de Râvana jouer un drame, le *Svayamvara de Sîtâ*, composé par Bharata (V. S. Lévi, *Théâtre indien*, p. 274).

4. Voir chap. IV, p. 285.

(sans oublier les jeux de physionomie, les inflexions de la voix, etc.) qui les caractérisent, y tient une place capitale, et s'y trouve traitée d'une façon qui témoigne d'une longue culture au sein d'une civilisation favorable à l'expansion des arts les plus délicats[1]. »

Les chapitres qui traitent plus spécialement de la théorie musicale (chant, métrique, instrumentation) — en dehors des ch. IV et V consacrés aux préliminaires religieux de la représentation accompagnés de musique, de danse et de chant — sont les suivants :

Ch. XXVIII. — *Jâti-lakshana* « règle des *jâtis*, ou types de cantilènes sacrées » ; il expose les éléments de la théorie musicale : octaves, intervalles, notes, gammes, cantilènes, etc.

Ch. XXIX. — *Tata-'todya-vidhâna*, « théorie des instruments à cordes », comprenant le luth *vînâ*, à 7 cordes, et le luth *vipancî*, à 9 cordes. Il traite, en outre, des 33 ornements musicaux (*alamkâras*) ; des 4 manières de disposer les paroles du chant, etc. (*gîtis*) ; des divers éléments de la composition et du jeu instrumental (*dhâtu*) ; des modes successifs de l'exécution instrumentale, avec ou sans égard au chant (*tattva, anugata, ogha*) ; des 10 espèces de chants (*bahirgîtas*), intervenant dans le préambule (*pûrvaranga*) des pièces de théâtre, avec exemples, etc.

Ch. XXX. — *Sushirâ-'todya-vidhâna*, « théorie des instruments à vent ». Ce chapitre, très court, se borne à quelques particularités du jeu des flûtes, etc.

Ch. XXXI. — *Tâla-vyanjaka*, « théorie du rythme et de la mesure », à l'époque classique, selon les 4 manières (*margas*). Il expose les diverses espèces de rythmes, quaternaires, ternaires, etc., a façon de battre la mesure pour chacun d'eux, les éléments modificateurs de la mesure (*layas, yatis, pânis*), le rythme appliqué aux diverses sortes de chants, etc.

Ch. XXXII. — *Dhruvâ-vidhâna*, « règle des chants *dhruvâs* » ; complément de la théorie du chant, exposée avec les détails que comporte l'exécution de chacune des formes de la mélodie, et l'indication des divers genres de mètres appropriés, etc.

Ch. XXXIII. — *Vâdyâ-'dhyâya* ou *bhânda-vâdya*, « exécution instrumentale), sorte de traité complet du jeu des timbales et tambours, etc.

Cette œuvre maîtresse, d'une importance si grande pour l'étude de la musique classique, citée ou reproduite à tout propos par la littérature postérieure, a été longtemps considérée comme à jamais perdue pour la science. En 1827, le grand indianiste anglais, le révélateur, après sir William Jones, du système dramatique des Hindous, Horace Hayman Wilson, pouvait en déplorer la disparition en ces termes : « Ses soutras, ou aphorismes, sont constamment cités par les commentateurs des différentes pièces : ils sont les principes sur lesquels sont basées les doctrines des auteurs plus modernes. Mais, autant qu'il est possible de s'en assurer, l'ouvrage de Bharata n'existe plus dans son entier[2]... » Heureusement, vers 1862, « un singulier hasard » fit tomber entre les mains de M. Fitz-Edward Hall un exemplaire du *Nâtya-çâstra*, concurremment avec lequel nous avons pu utiliser d'autres copies anciennes, pour une édition critique encore inachevée[3].

Les commentateurs de Bharata. — Divers ouvrages ou catalogues révèlent l'existence de plusieurs commentaires du *Nâtya-çâstra*, qui seraient sans doute très utiles pour l'élucidation de ce texte trop souvent corrompu et d'une obscurité parfois désespérante. Ce sont ceux de :

Mâtrigupta, contemporain de Kâlidâsa (VIe s. ap. J.-C.), auteur d'un traité d'art dramatique en vers, où il commentait les préceptes de Bharata ; il n'en reste que des fragments épars (dans l'*Arthadyotanikâ*, commentaire sur *Çakuntalâ*, le *Nâtyapradîpa*, etc.).

Çankuka (commencement du IXe s.) et Bhatta-Nâyaka (fin du IXe s.), cités par le *Kâvya-prakâça*.

Abhinava-gupta, chef de l'école littéraire moderne, qui écrivit à la fin du Xe s. un nouveau commentaire sur Bharata, l'*Abhinava-Bhâratî* (*Arthadyotanikâ* 64), ou la *Bharata-tîkâ* (*Sâhitya-darpana*, trad. p. 178, note ; *Arthadyot.*, 6 ; *Amaru-çataka*, ed. *Kâvya-Mâlâ*, p. 6).

Ces quatre auteurs sont cités par le *Samgîta-ratnâkara*, les trois derniers comme commentateurs de Bharata, en même temps que Lollata, Udbhata et Çrîmatkîrtidhara.

Raghunâtha est également donné comme l'auteur d'un *Bharata-çâstra*[4].

De même Arjuna aurait composé un *Arjuna-bharata*...

Les prédécesseurs de Çârngadeva. — Plus de mille ans s'écoulent entre l'époque du *Nâtya-çâstra* et celle du second des traités sur la musique actuellement publiés, le *Samgîta-ratnâkara* de Çârngadeva. Et cependant nombreux furent les prédécesseurs de ce dernier. Mais, des 25 ou 30 auteurs qu'il cite[5], à côté de Bharata et des *munis* ou *gandharvas* mythiques[6], et qui ont nom Kaçyapa, Matanga, Yâshtika, Çârdûla, Kohala, Viçâkhila, Dantila, Kambala, Açvatara, Anjaneya, Mâtrigupta, Râvana, Nandikeçvara, Bindurâja, Kshetrarâja, Râhala, Rudrata, Bhûpâla, Bhojabhûvallabha, Paramarda, Someça, Jagadekamahîpati, Lollata, Udbhata, Çankuka, Bhatta, Abhinavagupta, Çrîmatkîrtidhara, etc., nous ne savons rien ou presque rien. Aux renseignements donnés ci-dessus, concernant les successeurs et les commentateurs de Bharata, nous pouvons ajouter que Nandikeçvara est indiqué comme l'auteur d'un *Tâla-lakshana* représenté dans la Bibliothèque du palais de Tanjore (p. 60, n° 14) ; que Çârngadeva (I, 7, 22), à propos de la théorie des *jâti-sâdhâranas*, cite comme ses autorités Kambala et Açvatara, de même qu'il se réfère à Matanga (II, 1, 44 ; II, 2, 27), à Yâsthika (II, 1, 45), ainsi qu'à Kaçyapa (II, 2, 64), dans son exposé des *râgas*... Quant à Catura Kallinâtha, au cours de son commentaire du *Samgîta-ratnâkara*, il s'appuie fréquemment sur les dires non seulement de Bharata, mais de Matanga[7], Viçvâvasa, Tumbaru, Kohala, Yajnavalkhya, Nandikeçvara, Dantila, Kaçyapa, Haradattamiçra, etc. Nous devons donc reconnaître que ces auteurs ont eu une existence réelle ; nous savons que leurs ouvrages étaient encore connus et appréciés au XIIIe siècle : c'est tout ce que nous pouvons en dire[8].

1. P. Regnaud, *Préface* (p. VIII) à notre *Édition critique* du *Traité de Bharata sur le Théâtre* (t. I, 1898), à laquelle nous renvoyons (*Introduction*, p. i-xxviij) pour plus de détails.

Voir aussi notre *Contribution à l'étude de la musique hindoue* (1888), renfermant le texte et un essai d'interprétation du XXVIIIe chapitre de Bharata.

L'ouvrage entier a été récemment publié dans l'Inde, sous le titre : *The Natyaçâstra of Bharata Muni*, ed. by Pandit Çivadatta... and Kâçinâth Pandurang Parab, Bombay, *Nirnaya-Sâgara* Press, 1894.

2. *Select Specimens of the Theatre of the Hindus*, Calcutta, 1827, 3 vol. in-8° ; trad. A. Langlois, 1828, t. I, p. xvj.

3. Voir notre *Introduction* citée plus haut (p. ix et suiv.).

Malgré nos démarches instantes, nous n'avons pu obtenir le prêt des 3 copies, ni de l'exemplaire avec commentaire (*Bharata-çâstra-tîkâ*) que nous avions relevés dans l'*Alphabetical Index of Manuscripts in the Government Oriental mss. Library*, Madras, 1893.

Depuis, le regretté Cecil Bendall et notre savant ami M. S. Lévi nous avaient signalé l'existence de deux autres manuscrits, l'un (qui paraît être une copie de l'Ouest, des XVIe-XVIIe s.), appartenant à une bibliothèque particulière à Aurungabad, l'autre déposé à Katmandu. Mais, malgré leurs bons offices, nous n'avons pu encore recevoir les copies commandées par leur intermédiaire.

4. Burnell (A. C.), *A classified Index to the sk. mss. in the Palace at Tanjore* (1880), p. 60, n° 12 ; — Oppert (G.), *Lists of sk. mss. in Southern India*, vol. II, p. 263, n° 4099.

5. *Samg.-ratn.*, I, 1, 15-19.

6. Notamment Vâyu, Viçvâvasu, Arjuna, Nârada, Tumburu ou Tumbara, Svâti, dont les noms sont mêlés à ceux dont nous donnons la liste. Voir ce que nous disons, plus haut, au sujet de ces musiciens antiques, p. 269 et note 3.

7. Cité également par Soma (I, p. 20 ; IV, p. 1, etc.), en compagnie de Hanuman (I, 37, p. 26, p. 29, etc.).

8. Dans sa publication intitulée *Samgîta-sâra-sangraha* ou *Theory of sanskrit Music*, compiled from the ancient Authorithies, S. M. Tagore donne des extraits tirés des œuvres de plusieurs de ces auteurs (Anjaneya, Kohala, ainsi que de la *Nârada-samhitâ*, du *Râgâ-'rnava*, du *Samgîtâ-rnava*, du *Samgîta-sâra*, de la *Cûdâmani* ; de Haribhatta, Kâtyâyana, Hanuman, etc.), mais sans ordre et sans références suffisantes.

Le Samgita-ratnâkara. — Çârngadeva (Çri-niççanka), fils de Sothala et petit-fils de Bhâskara, descendait d'une noble famille originaire du Cachemire. Son grand-père, décidé à aller chercher fortune du côté du Midi, émigra dans la province du Dékhan. C'est là, à Devagiri-nagara, à la cour du roi Singhana, que notre auteur écrivit son ouvrage[1]. Or, ce prince a occupé le trône entre 1210 et 1247 ap. J.-C.[2]. C'est donc entre ces deux dates que se place la composition de l'œuvre de Çârngadeva.

Le *Samgîta-ratnâkara*, « Océan, ou Mine de diamants, de la Musique », renferme 7 livres (*adhyâyas*).

Le Ier, *svara-gata*, divisé en 8 chapitres (*prakaranas*), traite des notes, des intervalles, des gammes, des séries ascendantes ou descendantes des notes (*mûrchanâs*), des dispositions-types des notes (*varnas*), des ornements de la mélodie (*alamkâras*), des cantilènes (*jatis*), des *gîtis*, etc.

Le IIe, *râga-viveka*, des divers types de mélodies (*râgas*).

Le IIIe, *prakîrnaka*, est consacré, comme son nom l'indique, à des sujets variés, qualités et défauts des chanteurs, du son, parties composant la mélodie, etc.

Le IVe, *prabandha*, traite du chant et de ses éléments constitutifs, des phrases musicales, des mètres, de la mesure, etc.

Le Ve, *tâla*, est consacré au rythme et à la mesure, c'est-à-dire traite des mêmes questions que le ch. XXXI du *Nâtya-çâstra*, etc.

Le VIe, *vâdya*, donne la définition et la description des instruments de musique divisés en 4 classes : instruments à cordes, à vent, à percussion et à membranes, à percussion et en métal.

Le VIIe, *nritya* ou *nartana*, expose les règles de la gesticulation, de la mimique, de l'action dramatique et de la danse, de l'expression des sentiments, etc.

Le *Samgîta-ratnâkara* a été admirablement édité par l'Anandâçrama Press, en 1897, sous le titre :

The Sangîta-Ratnâkara, by Crînicçanka Çârngadeva, with its Commentary by Chatura Kallinâtha, edited by Pandit Mangesh Ramkrishna Telang (of Bombay). Poona, Anandâçrama Press, 1897, 2 vol., 1,000 pages.

Le Ier livre, avec le commentaire de Simha-bhûpâla, avait déjà paru à Calcutta en 1879 (The New Arya Press), par les soins de Kâlivara Vedantavâgiça et de Sâradâ Prasâda Ghosha.

Ses commentateurs. — Cet ouvrage, le plus complet et le plus important des traités spéciaux sur la musique que nous possédions, a tenté la sagacité d'une foule de commentateurs indigènes, dont le principal et le meilleur fut, sans doute, Kallinâtha.

Catura Kallinâtha, fils de Lakshmanâsya, ou Lakshmidhara, vécut à la cour de Pratâpa Immadi Devarâya (fils de Praudha Deva-râya II, 1419-1444, et petit-fils de Vijaya)[3], qui occupait le trône de Vijayanagara dès l'année 1444. Il écrivit donc son commentaire entre cette date 1444 et 1450, date extrême de la vie de Dâmodara, qui le cite[4] (*Samg.-darp.*, II, 7, 57).

Quant aux autres commentateurs, on connait les noms de Simha-bhûpâla, donné comme auteur d'un *Samgîta-sudhâkara*, de Kumbha-karna-narendra, auteur d'une *Samgîta-mîmâmsâ*, de Gangârâma, auteur d'un *Samgîta-setu* (en hindi), et de Hamsa-bhûpâla[5].

Le Samgîta-darpana. — Le *Samgîta-darpana*[6], « Miroir de la Musique », peut être considéré comme un résumé en 7 livres du précédent, qu'il suit en général pas à pas, simplifie, écourte ou refond, et même copie textuellement en maints endroits. L'auteur, Catura Dâmodara, fils de Lakshmidhara-bhatta, vivait dans la première moitié du xve siècle. Il aurait écrit son ouvrage à la fois en sanscrit et en hindi, en faisant suivre ce dernier texte d'une paraphrase en prose. Il se donne lui-même les surnoms de Haribhatta et de Harivallabha (sectateur, favori de Vishnu)[7].

Le sujet, la disposition, les titres des livres (sauf une interversion des livres V et VI) sont les mêmes que dans l'œuvre de Çârngadeva. Dans les *adhyâyas* II et VII toutefois, il en prend un peu plus à son aise avec son modèle et son aîné de deux siècles; il expose notamment une théorie un peu différente des types de mélodies appelés *râgas*.

Outre Bharata, Matanga, Anjaneya, cités, comme nous l'avons vu, dans le *Samgîta-ratnâkara*, outre Çârngadeva, il donne, au cours de maintes citations, les noms de Kâtyâyana, Vijnaneçvara, Someçvara, Haribhatta, Hanuman, et se réfère encore aux ouvrages suivants : *Cûdâmani*, *Manidarpana*, *Râgârnava*, *Samgîta-ratnâvalî* (attribuée à Soma-râja-deva [Day, *ouvr. cit.*, p. 167]), *Samgîtârnava*, *S.-vinoda*, *S.-sâroddhâra*, *Pratibhâvilâsa*, les *Purânas*,... etc.

L'ouvrage a le mérite d'être relativement clair, et, selon sir W. Jones, aurait eu les préférences des pandits, à l'époque, du moins, où écrivait le président de la Société Asiatique du Bengale[8].

Autres Samgîtas. — Nous devons nous borner à donner la liste de quelques-uns des autres *Samgîtas* antérieurs à Soma. Ils sont encore à l'état de manuscrits :

Samgîta-nârâyana, par Nârâyana-deva, fils de Padmânabha et élève de Purushottama-miçra. Postérieur au *S.-darpana*, qu'il loue fréquemment, il se compose de 6 sections ou *paricchedas*. Il cite, entre autres, Mammata comme auteur d'une *Samgîta-ratna-mâlâ*.

Râga-mâlâ, « Guirlande de *râgas* », par Kshema-karna-pâthaka, fils de Maheça, datée de 1570.

Le Râga-vibodha. — Le *Râga-vibodha*, « Doctrine des *râgas* », a été composé en 1608 par Soma-nâtha, fils de Mudgala, en vers *âryâs*, avec un commentaire en prose de l'auteur lui-même. Si cet ouvrage n'est pas aussi ancien que croyait pouvoir l'affirmer sir W. Jones[9], et qu'on l'a répété après lui, il se distingue des précédents par une allure classique, une facture remarquable, une clarté et une sobriété bien rares. A vrai dire, c'est plutôt une méthode de luth qu'un traité général. Il comprend 5 livres ou *vivekas* :

1. *Samg.-ratn.*, I, 1, 2-14. Comp. la *Preface* de l'éditeur Mangesh Ramkrishna Telang, p. [2-3]. — Voir encore Wilson, *Th. ind.*, trad., p. xix.

Çârngadeva est souvent désigné, par les auteurs qui le citent, sous le nom de Nihçanka, et aussi de Harapriya (*Samg.-darp.*, VII, 88) et de Çivakinkara (*id.*, VI, 9, 132).

2. Voir Bhandarkar (R. G.), *Early History of the Dekkan*... Bombay, 1895, 2e éd. (cité par M. R. Telang, p. [3]).

3. D'après le commentaire de Kallinâtha lui-même (*Samg.-ratn.*, I, p. 1-2, 5-14). Comp. la *Preface* de l'éd. de Poona, p. [4-5].

4. V. Simon (R.), *The Successor of Deva Râya II of Vijayanagara*, dans le *Journal of the Royal Asiatic Society*, July, 1902, p. 661-663; — et, du même auteur, *Quellen zur indischen Musik* (*Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, B. LV, 1902, p. 131).

5. *Samg.-ratn. Appendice* 5, p. 999.

6. Le texte, dont une édition incomplète (Part I, comprenant les deux premiers livres) avait déjà paru, avec des notes, en 1881, à Calcutta, sous le nom de S. M. Tagore, vient d'être publié dans la *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* (Band 56, 1902, p. 129-153; 262-292) par M. R. Simon, sous le titre *Quellen zur indischen Musik*, *Dâmodara*. Nous avions pu utiliser, antérieurement à cette publication, d'après les mss n° 281 et Burn. 51 de la Bibliothèque Nationale, le Ier livre, pour lequel notre numérotation des *çlokas* diffère par endroits de celle de l'édition allemande.

7. Le texte hindî offre, pour le titre de l'ouvrage, la variante *Samgîtasâra* (?) (Simon R., *Quellen*..., p. 131). Le traité que les Catalogues de mss (Bikaner, 1123) attribuent à Haribhatta, sous le titre de *Samgîta-sâroddhâra*, ne serait-il donc autre que le *Samgîta-darpana*? Cependant Dâmodara cite Haribhatta (VI, 10) et un *Samgîta-sâroddhâra* (VI, 12)!

La Bibliothèque de l'*India Office* (n° 1486 du *Catalogue of the sk. mss*, Part II, par J. Eggeling, London, 1889) possède un *Samgîta-dâmodara*, par Çubhamkara (xve s.), probablement tiré ou imité du *Samgîta-darpana*. — Voir encore Aufrecht (Th.), *Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecæ Bodleianæ*, Oxford, 1864, n° 471 et suiv.

8. *Ouvr. cité*, p. 135.

9. *Ouvr. cité*, p. 137 (*a very ancient composition*). Comp. plus haut, ch. I, p. 266.

Le Ier traite des *çrutis* ou intervalles, des *svaras* ou notes, pures ou altérées, des gammes (*grâmas*), des *mûrchanâs*, ou séries des notes en succession ascendante ou descendante, des échelles à 5, 6 ou 7 notes, etc.

Le IIe est plus particulièrement un manuel de luth ou *vînâ*, donnant la description détaillée de l'instrument, et des instructions relatives à son emploi.

Le IIIe traite de la structure des diverses échelles musicales (*melas*).

Le IVe expose une théorie personnelle de 75 *râgas* ou types de mélodies, et indique leurs caractères distinctifs.

Le Ve renferme la notation de 50 airs composés par Soma sur divers *râgas* (vers 37-166), et débute par l'explication des 23 signes ou *samketas* qu'il a imaginés pour traduire les mouvements, traits et fioritures particuliers au jeu du luth, pour lequel ces 50 compositions ont été écrites.

Une bonne édition des 4 premiers livres du *Râga-vibodha* a paru en 1895 à Poona, par les soins de Purushottam Ganesh Ghârpure. M. Richard Simon, de l'Université de Munich, a publié, d'après deux manuscrits de Bombay et d'Oxford, une édition autographiée des 50 *râgas* qui terminent l'ouvrage (*The musical Compositions of Somanâtha, critically edited with a Table of notations*, Leipzig, Harrassowitz, 1904, IV-33 p.), après avoir donné dans les *Sitzungsberichte der Kgl. Bayer. Akademie der Wissenschaften* (1903, Heft III, p. 447-469) une étude détaillée sur le système de notation du Ve livre, sous le titre *Die Notationen des Somanâtha...* mit 2 Tafeln, München, G. Franz, 1904.

Traités postérieurs au seizième siècle. — Le *Samgita-pârijâta*, « l'arbre paradisiaque de la musique », par Aho Bala, qui, au dire des pandits actuels, aurait vécu « il y a plus de 250 ans », décrit la théorie musicale usitée de son temps, assez différente de celle des précédents ouvrages. Selon le cap. Day[1], « il contient la clef du système karnâtique actuel, et beaucoup des *râgas* dont il donne l'échelle sont identiques à ceux en usage aujourd'hui dans le sud de l'Inde ». Une édition de cet ouvrage a été imprimée, avec une préface en anglais, à Calcutta, en 1879 (*Samgita-Pârijâta, a rare ancient treatise on Hindu Music*, édit. by Kâlivara Vedântabâgiça and Sâradâ Prasâda Ghosha, published by B. L. Mitra, Calcutta, 1879, in-8°).

Il en existe encore une datée de 1884 (*Sangit Parijat, a Treatise on ancient hindu Music, by Aho Bala*, edited and published by Pandit Jibananda Vidyasagara... Calcutta, Saraswati Press, 1884). Enfin le cap. Day (p. 167) en indique une autre, qui aurait paru à Poona, vers 1887.

L'écrivain persan Mirza-Khan a écrit, sous le patronage d'Aazim Shah, un ouvrage intitulé *Tohfuht-ul-Hind*, « Présent de l'Inde », qui renferme un chapitre sur la musique tiré, avec le concours de pandits, de divers ouvrages sanscrits, notamment le *Ragâ-'rnava*, « Mer des passions[2] », le *Râga-darpana*, « Miroir des *râgas* », et le *Sabhâ-vinoda*, « Délices des assemblées ». Il décrit, avec une fidélité relative, 4 systèmes de musique : ceux d'Içvara, de Bharata, d'Hanuman fils de Pavana, et de Kallinâtha[3].

De même les *Aïn-i-Akbari*, de l'historien et conseiller d'Akbar, Abul-fazl, l'un des esprits les plus ouverts et les plus féconds qu'ait produits l'Inde musulmane (XVIe siècle), contiennent un chapitre consacré au *Sungeet* (*Samgîta*), dans lequel est exposé le contenu des 7 livres qui traitent de la science musicale : 1° *soor* (*svara*); 2° *ragabibaka* (*râga-viveka*); 3° *purkeerenka* (*prakîrnaka*); 4° *pirbend* (*prabandha*); 5° *taul* (*tâla*); 6° *wadya* (*vâdya*); 7° *tirtya* (? *nritya*). Cette division correspond exactement à celle du *Samgîta-ratnâkara*[4].

Il existe une foule d'autres traités sanscrits, cités dans la littérature ou répertoriés dans les Catalogues; mais ceux dont on a retrouvé des copies n'ont pas encore été produits à la lumière. Nous ne les énumérerons donc pas; on pourra, s'il était besoin, en trouver la liste, par ordre alphabétique, à la fin de l'édition de Bombay du *Samgîta-ratnâkara* (p. 997-1000) et dans l'ouvrage du cap. Day (p. 165-168).

III. — Période moderne.

Indépendamment des ouvrages généraux, qui trouveront leur place dans la Bibliographie générale, nous ne pouvons citer, dans cette section, que des ouvrages indigènes[5] :

Ouvrages en bengali :

GOSVAMI (KSHETRA MOHANA). — *Aikatânika svara lipi*, « Notation des sons musicaux », par M. Ksh. M. Gosvâmi, surintendant général de l'École de musique de Calcutta. Calcutta, 1867, in-4°, 50 p. — [Exposition du système d'écriture musicale introduit par l'auteur, et actuellement adopté dans le Bengale.]

GOSVAMI (KSHETRA MOHANA). — *Kantha Kaumudi*, « Lumière du gosier », méthode de chant, contenant toutes les règles nécessaires pour la culture de la voix, avec un grand nombre de morceaux de chant, etc. Calcutta, 1875, in-8°, 403 p.

GOSVAMI (KSHETRA MOHANA). — *Saugeeta Sâra*, or a Treatise on Hindu music, in two parts, in-4°, 320 p.

BANNERJÎ (KALLY PROSONNO). — *Adi-chhaya-râga Bishayaka Prostava*, in-4°, 32 p. — [Dissertation dans laquelle sont intercalés les six anciens *râgas* en notation hindoue, accompagnés de leur texte.]

BOSHAK (SITA NATH). — *Sangit Siksha...*

BANERJÎ (H.-D.). — *A comprehensive self-Instructor for the Setar, Esrar, violin, flute and harmonium*. Calcutta, 1868. — [Essai d'adaptation de la musique indigène à la notation européenne.]

En marhatti :

GHARPURE (A.). — *Svarasastra*, An Essay or Tutor for the Sitar. Poona, 1880. — [Renferme un système de notation inventé par l'auteur.]

En guzerati :

APYAKHTIAR (N.-D.). — *The musical Instructor*. Bombay, 1870. — [Illustrations en couleur, avec un grand nombre de chants en guzerati.]

En hindi :

ADITYARAMJI (SHASTRI). — *Saugeetâditya*, by Shâstri Adityarâmji, Professor of Music, Jâmnagar, edited with notes by his sons Keshavlâl and Laxmidâss. Part I. Bombay, *Nirnaya-Sâgara* Press, 1889.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE[6]

La musique hindoue fut à peu près lettre morte pour l'Europe jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. A cette époque, sir William Jones, président de la Société Asiatique du Bengale, publia son savant *Essai sur les Modes musicaux des Hindous*, dans les *Asiatic Researches*, 1792, bientôt suivi, dans la même collection, des travaux de sir W. Ouseley, Fr. Fowke, etc. Moins

1. *Ouvr. cité*, p. 14 et 163.
2. Le *Ragâ-'rnava* est cité par le *Samg.-darp.* et par Soma (IV, p. 2).
3. Voir sir W. Jones, *ouvr. cité*, p. 136.
4. Voir à ce sujet le « *Sungeet*, by Francis Gladwin, from the *Ayeen Akbery* », vol. III, réimprimé dans la publication de S. M. Tagore, *Hindu Music...*, p. 199-208.
5. Pour les ouvrages plus spécialement relatifs à la musique instrumentale, voir le chapitre spécial sur les Instruments de musique, p. 340, note 5.
6. Cette Bibliographie générale trouve son complément dans le même chapitre, p. 268-269, pour les ouvrages relatifs à la période védique; p. 272, pour ceux qui concernent plus spécialement la période moderne, et dans le chapitre VI, p. 340, pour les manuels de la musique instrumentale.

d'un demi-siècle après, le capitaine N. Augustus Willard, « Commanding in the Service of H. H. the Nuwab of Banda », écrivit un intéressant *Traité sur la musique de l'Hindoustan*. On peut dire que, jusqu'aux publications du râja S. M. Tagore (1872), ces très méritoires ouvrages formèrent la base de toutes les études ultérieures. On se borna à les reproduire, à les traduire ou à les commenter, à les retourner en tous sens, sans tenir assez compte des imperfections et des lacunes inévitables que présentaient ces toutes premières expositions d'un art à peine entrevu. Aussi on ne compte pas les erreurs qui se sont ainsi perpétuées facilement, de livres en livres, pendant près d'un siècle, et dont le résultat a été de dénaturer complètement la musique de l'Inde, ou, tout au moins, d'en donner une idée toujours imparfaite et souvent fausse. Ce n'est que depuis la publication de quelques-uns des textes sanscrits, depuis la distribution des ouvrages de S. M. Tagore, depuis les recherches du capitaine Day sur l'époque moderne, qu'on peut espérer voir l'étude de la musique hindoue sortir enfin des tâtonnements, des redites et des erreurs du début.

Parmi les travaux parus sur cette musique, ou pouvant faciliter son étude, nous citerons les suivants[1], en adoptant pour cette liste, assurément incomplète, l'ordre alphabétique :

Abul-Fazl. — *Aïn-i-Akbari*, trad. H. Blochmann [voir plus haut, p. 256].

Abul-Fazl. — *Sangeet*, by Francis Gladwin (from the *Ayeen Akbery*, vol. III).

Abul-Fazl. — *The Naqqarahkhanah and the Imperial Musicians*, translated from the original Persian by H. Blochmann (from the *Aïn-i-Akbari*, vol. I (aïn 19 et 30). [Réimprimé ainsi que le précédent dans *Hindu Music from various authors*, compiled by S. M. Tagore, Calcutta, 1875, p. 199-208 et 209-216.]

Ambros (A. W.) — *Geschichte der Musik*, t. I, 3e éd., Leipzig, F.-E.-C. Leuckart, 1887 (l. II, ch. IV : *Die Musik der buddhistischen Völker=Inder*, p. 471-510.

Banerjea Panchari. — *History of Hindu Music*. A Lecture delivered at the Hooghly Institute, Bhowanipore, 1880.

Benfey. — Article *Indien* (Encyclopédie d'Ersch et Grüber, vol. XVII).

Biggs. — *Twelve Hindu Airs*, with English Words adapted to them by Mr. Opie, and harmonised for one, two, or three voices, with an accompaniment for the piano-forte or harp, by Mr. Biggs. London, printed by Rt. Birchall (sans date).

Biggs. — *A Second Set of Hindu Airs...*, id., ibid.

Bird (William Hamilton). — *The Oriental Miscellany*, being a Collection of the most favourite airs of Hindoostan, compiled by W. H. Bird. Calcutta, 1789.

Bohlen (Dr. P. von). — *Das Alte Indien*, Königsberg, Borntrâger, 1830, 2 vol.

Bosanquet (R. H. M.). — *On the Hindu Division of the Octave* (*Proceedings of the Royal Society*, March 1877-20 December 1877), London.

Bourgault-Ducoudray (L.-A.). — *Études sur la musique ecclésiastique grecque*. Mission musicale en Grèce et en Orient, janv.-mai 1875. Paris, Hachette, 1877, 1 vol. grand in-8o.

Bourgault-Ducoudray (L.-A.). — *Trente Mélodies populaires de Grèce et d'Orient*. Paris, 1876.

Brown (M.-E. et W.-A.). — *Musical Instruments and their Homes*. New-York, 1888.

Burnell (A.-C.). — *The Arsheyabrâhmana* (being the fourth *Brâhmana*) of the *Sâma-Veda*. The Sanskrit Text, edited... with an *Introduction* and Index of Words. Mangalore, 1876, li-109 p.

Campbell (A.). — *Notes on the Musical Instruments of the Nepalese* (Journal of the Asiatic Society of Bengal, vol. VI, p. 953, Calcutta, 1837). [Réimprimé dans *Hindu Music...*, p. 283-290.]

Catura (Pandit). — *Çrimat-lakshya-samgîtam* (en sanscrit). Bombay, *Nirnaya-Sâgara* Press, 1910. [Essai de comparaison de la musique ancienne et moderne de l'Inde].

Dalberg (F.-H. von). — *Ueber die Musik der Indier*. Eine Abhandlung des sir W. Jones, aus dem Englischen übersetzt und mit erläuternden Anmerkungen und Zusätzen begleitet... Nebst einer Sammlung indischer und anderer Volksgesänge und 30 Kupfern. Erfurt, 1802, in-4o.

Day (captain C. R.). — *The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan*... with an Introduction by A.-J. Hipkins, The plates drawn by William Gibb. London and New-York, 1891, XVI-173 p., XVII plates.

Deval (K. B.). — *Music East and West compared*. Poona, 1908.

Dramatic Amusements of Natives of India (Asiatic Journal, new series, vol. XXII, p. 27). London, 1837.

Dutt (Toru). — *Ancient Ballads and Legends of Hindustan*. London, 1882.

Ellis (Alexander-J.). — *On the Musical Scales of various nations*. (Paper read before the Society of Arts, March 25, 1885. Voir *Journal of Society of Arts*, no 1688, vol. XXXIII). [Tirage à part avec corrections et additions.]

Engel (Carl). — *And Introduction to the Study of National Music*. London, 1866.

Engel (Carl). — *Musical Instruments in the South Kensington Museum*. London, 1874.

Fétis (F.-J.). — *Histoire de la Musique*, t. II, 1869, p. 185-332.

Fowke (Francis). — *On the Vina of the Hindus* (*Asiatic Researches*, vol. I, p. 295). Calcutta, 1788. [Réimprimé dans *Hindu Music...*, p. 191-198].

Gevaert (Fr.-Auguste). — *Histoire et Théorie de la musique dans l'antiquité*. Gand, C. Annoot-Braeckmann, 1872, 2 vol. in-4o.

Grosset (Joanny). — *Contribution à l'étude de la musique hindoue* (extrait du t. VI de la *Bibliothèque de la Faculté des Lettres de Lyon*). Paris, Leroux, 1888.

Grosset (Joanny). — *Bhâratiya-Nâtya-Çâstram, Traité de Bharata sur le Théâtre*, texte sanskrit, édition critique..., t. I. Paris, Leroux, 1898 (Annales de l'Université de Lyon, fasc. XL), xii-xxiij-280 p. [Ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1903.]

Helmholtz (H.). — *Théorie physiologique de la musique*, fondée sur l'étude des sensations auditives, trad. de l'allemand par G. Guéroult. Paris, V. Masson, 1868.

Hipkins (A.-J.) and Gibb (W.). — *Musical Instruments*, historic, rare, and unique. Edinburgh, 1887.

Horn (Charles-Edward). — *Indian Melodies*, arranged for the voice and piano-forte. Londres, 1813, in-fol.

Jones (Sir William). — *On the musical Modes of the Hindus* (*Asiatic Researches*, vol. III, p. 55, Calcutta, 1792), réimprimé (vol. I, p. 413) dans les *Works of sir W. Jones*, 6 vol. et *Supplément* 2 vol. London, 1799-1801. [Reproduit dans *Hindu Music...*, p. 123-160.]

La Fage. — *Histoire générale de la musique et de la danse*.

Laugel (Auguste). — *La Voix, l'Oreille et la Musique* (*Bibliothèque de Philosophie contemporaine*). Paris, Germer-Baillière, 1867, in-18.

Lavignac (Albert). — *La Musique et les Musiciens*, par A. Lavignac, professeur d'harmonie au Conservatoire de Paris. Nouvelle édition, Ch. Delagrave, 1895.

Lévi (Sylvain). — *Le Théâtre indien*, Paris, Bouillon, 1890, in-8o.

Loke Nath Ghose. — *The Music and Musical Notation of various Countries*, par M. L.-N. Ghose, secrétaire honoraire de l'École de musique du Bengale. Calcutta, 1874, in-12, 55 p. (en anglais). [Renferme quelques détails intéressants sur la pratique actuelle de la musique dans l'Inde.]

Loke Nath Ghose. — *Music's Appeal to India*. Calcutta, 1873, in-12, 24 p. [« Discours allégorique : la déesse de la Musique (Sarasvati), après une absence de plusieurs siècles, retourne aux bords du Gange; après avoir raconté ses longues pérégrinations à travers l'Asie et l'Europe, elle annonce son dessein de se fixer à nouveau sur les rives qui l'ont vue naître. Elle ordonne aux Hindous de secouer leur apathie et de reconquérir par le travail et l'étude la gloire artistique de leurs ancêtres. » (F.-A. Gevaert, *Public Opinion*, p. 68.)]

Mahillon (V.-C.). — *Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire Royal de Bruxelles*. Gand, 1880, 3 vol.

Mateer (Rev. L.). — *Native Life in Travancore*. London.

Meadows Taylor (cap.). — *Catalogue of Indian musical Instruments*, presented by colonel P.-T. French (*Proceedings of the Royal Irish Academy*, vol. IX, part I). [Réimprimé dans *Hindu Music*, p. 240-273.]

Music (The Illustrations of), or a series of popular English and Guzratic songs, by a parsee student. Part I, Bombay, 1864, 1 vol in-4o.

Naumann (Emil). — *The History of Music*, translated by F. Praeger, and edited by sir F.-A. Gore Ouseley. London, 1888.

Ouseley (Sir W.) — *An Essay on the Music of Hindustan* (vol. I, p. 70, des « *Oriental Collections*, illustrating the History, Antiquities, Literature, etc., of Asia ». London, 1797-1800, 3 vol. in-4o.) [Réimprimé dans *Hindu Music...*, p. 161-172.]

Parsons (John). — *The Hindustani Choral Book, or Swar Sangrah*, containing the tunes to those hymns in the Gitsangrah, which are in native metres, compiled by John Parsons. Bénarès, E.-J. Lazarus, 1861, 1 vol. in-8o.

Paterson (J. D.). — *On the grâmas or musical scales of the Hindus* (*Asiatic Researches*, vol. IX). [Réimprimé dans *Hindu Music*, p. 173-190.]

Percival (H. M.). — *Is Hindu Music scientific?* (*Calcutta Review*, October 1886, p. 277.)

1. Que nous n'avons pu avoir tous entre les mains.

PINGLE (Bh. A.). — *Indian Music* (with 2 plates). 2e éd., Bombay, 1898, in-8°.

PORTMAN (M. V.). — *Andamanese Music*, with Notes on Oriental Music and Musical Instruments (*Journal of Royal Asiatic Society*, new series, vol. XX, Part ii, London, April 1888).

RAM DAS SEN. — *Aitihâsika rahasya*. Calcutta, 1876, 1877, 1879, 3 vol. (en guzerati).

ROWBOTHAM (J. H.). — *The History of music*. London, 1885.

SAHASBADADHE (B.-T.) — *Hindu Music and the Gâyan Samâj*, published by the Gâyana Samâj, Poona et Madras. Poona, 1888. [Renseignements sur le récent mouvement de renaissance de la musique ancienne.]

SIMON (Richard). — *Quellen zur indischen Music* (Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Band LVI, p. 129-153 et 262-292). Leipzig, 1902.

SIMON (Richard). — *Die Notationen des Somanâtha*, mit 2 Tafeln. (Separat-Abdruck aus den Sitzungsberichten der... Kgl. Bayer. Akademie der Wissenschaften, 1903, Heft III). München, 1903.

SIMON (Richard). — *The Musical Compositions of Somanâtha*, critically edited, with a table of notations. Leipzig, O. Harrassowitz, 1904, IV-33 p.

SOLVYNS (Balt of Calcutta). — *The Costume of Hindustan* elucidated by sixty engravings. London, 1840, in-fol. [Reproductions d'instruments.]

TAGORE (Sourindro Mohun). — *Hindu Music*, reprinted from the « Hindoo Patriot », September 7, 1874. Calcutta, 1874, in-8°, 53 p.

TAGORE (Sourindro Mohun). — *Sangîta-Sâra-Sangraha*. Theory of sanskrit Music, compiled from the ancient authorities. Calcutta, 1875 (en sanscrit).

TAGORE (Sourindro Mohun). — *Hindu Music from various authors*, Part I, Calcutta, 1875, in-12, 305 p. — 2e éd., Calcutta, 1882, 2 Parts in 1 vol.

PART I : N. A. WILLARD, *On the music of Hindoostan*. — W. JONES, *On the musical modes of the Hindus*. — W. OUSELEY, *Anecdotes of Indian Music*. — J. D. PATERSON, *On the Grâmas or Musical scales of the Hindus*. — F. FOWKE, *On the Vina or Indian lyre*. — F. GLADWIN, *Sangeet* ; — *The Naqqarahkhana and the Imperial Musicians*, transl. by H. Blochmann. — W. C. STAFFORD, *Music of Hindustan*. — J. NATHAN, *Music of the Hindus*. — *On the music of Hindustan*. — P. T. FRENCH, *Catalogue of Indian music instruments*. — J. TOD, *Music*. — A. CAMPBELL, *On the musical instruments of the Nepalese*. — J. DAVY, *Music of Ceylon*. — CRAWFURD, *Music and dancing*.

PART II : BIRWOOD, *Musical instruments*, from the *Industrial Arts of India*. — R. H. M. BOSANQUET, *Hindu division of the Octave*. — S. M. TAGORE, *Hindu Music from the Hindu Patriot*. — C. ENGEL, *Musical scales of different nations*. — A. C. BURNELL, *Sâman Chants from Arsheyabrâhmana*. — J. L. RICE, *Hindu theory of music*. — W. W. HUNTER, *Indian art of music*.

TAGORE (Sourindro Mohun). — *Six principal Râgas*, with a brief view of Hindu Music, 2e éd., Calcutta, 1877, in-4° [« L'introduction de 46 pages, placée en tête du volume, est un résumé de la théorie hindoue, infiniment plus substantiel et plus lucide que tout ce qui a paru sur le même sujet jusqu'à ce jour ». (F.-A. GEVAERT, *Public Opinion*..., p. 65.)]

TAGORE (Sourindro Mohun). — *Yantra Kosha*, or a Treasury of the musical Instruments of ancient and of modern India, and of various other countries. Calcutta, 1875, in-8° (en bengali), 296 p.

TAGORE (Sourindro Mohun). — *Short Notices of Hindu musical Instruments*. Calcutta, 1877, 43 p. (en anglais).

TAGORE (Sourindro Mohun). — *English Verses, set to Hindu Music*, in the honor of His Royal Highness the Prince of Wales (34 morceaux) [précédés d'un traité élémentaire de notation indigène]. Calcutta, 1875, in-8°, 156 p.

TAGORE (Sourindro Mohun). — *Ækatana, or the Indian Concert*, containing elementary rules for the Hindu musical Notation, with a description of signs frequently used in airs intended for the Aikatana, in-4°, 47 p. [terminé par 17 morceaux de musique instrumentale en notation hindoue].

TAGORE (Sourindro Mohun). — *Jâtîya Sangîta Vishayaka Prastâva*, or a Discourse on national Music (en bengali), in-4°, 79 p. [avec la notation de six chants du pays].

TAGORE (Sourindro Mohun). — *Public Opinion and official communications about the Bengal Music School and its President*. Calcutta, Bose and Co., 1876 (-1877).

TAGORE (Sourindro Mohun). — *A few Specimens of Indian Songs*. Calcutta, Bose and Co., 1879.

TAGORE (Sourindro Mohun). — *The five principal musicians of the Hindus*, or a brief exposition of the essential elements of Hindu music, as set forth by the five celestian musicians of India, with 1 plate and music. Calcutta, 1881, in-4°.

TAGORE (Sourindro Mohun). — *The musical Scales of the Hindus*. Calcutta, 1884.

TAGORE (Sourindro Mohun). — *The twenty-two Srutis of the Hindus*. Calcutta, 1886.

TRINKS (C.). — *A Collection of Hindoostance Songs*, dedicated to Mr. Bristow, by C. Trinks, organist of Saint-John's Church. Calcutta, in-fol.

WATERFIELD (W.). — *Indian Ballads and other Poems*. London, 1868.

WILLARD (captain N. Augustus). — *A Treatise on the Music of Hindoostan*, comprising a detail of the ancient Theory and modern Practice. Calcutta, 1834, in-8° [réimprimé dans *Hindu Music*..., p. 1-122.]

WILLIAMSON (T. G.). — *Twelve Original Hindoostanee Airs*, compiled and harmonized. London, 1798, in-fol.

WILSON (Anne C.). — *A short Account of the Hindu System of Music*. Lahore, Gulab Singh and Sons; London, Simpkin, Marshall, 1904.

WILSON (H. H.). — *Select Specimens from the Theatre of the Hindus*, translated from the original sanskrit. London, 1838, 2 vol. in-8° [traduit en français par A. Langlois, 1828].

WALCHERS (L.). — *A Collection of twenty-four Hindoostanee and other Airs*, arranged for the piano-forte. London, Clementi.

CHAPITRE III

PÉRIODE VÉDIQUE

Les commencements de l'art musical dans l'Inde. — Ce serait exprimer une vérité banale que de dire que, dans l'Inde comme ailleurs, les commencements de l'art musical échappent à notre investigation.

Goût de l'Arya pour la musique, la danse et les spectacles. — Tout ce que nous pouvons affirmer de façon certaine, c'est que, aux temps où les premiers représentants de la race hindoue, venus du Nord-Ouest, se trouvaient groupés sur les rives de l'Indus et dans le Penjab actuel en une multitude de petits clans, gouvernés par des râjas qu'assistaient une noblesse guerrière et une caste sacerdotale héréditaires, le chant, la musique, la danse et les spectacles éclatants étaient déjà les plaisirs favoris de l'Arya. « Le culte, sans adopter ouvertement ces amusements, les avait détournés à son profit[1]. » On psalmodiait les hymnes védiques, on chantait les cantilènes du Sâma-Veda, « simple adaptation musicale des vers du Rig-Veda, et qui suppose une étude savante et même raffinée de la musique liturgique[2] ». On marchait au combat au son des tambours, des trompettes et des conques; on connaissait déjà le jeu de quelques autres instruments, tels que les luths, les flûtes et les cymbales.

Date des premiers témoignages védiques. — En l'absence d'une chronologie sérieuse, — que l'Inde ne verra débuter qu'à l'apparition de son Bouddha, c'est-à-dire au VIe siècle avant Jésus-Christ, — nous en sommes réduits aux conjectures pour fixer l'époque précise à laquelle nous pouvons placer les premières manifestations de la civilisation védique, dont les recueils du Véda sont les plus antiques témoins. Mais la méthode inductive peut nous permettre de reporter, sans encourir le reproche d'exagération, jusqu'en l'an 2000 avant notre ère le plein épanouissement de la littérature des Hymnes[3].

Classification de la littérature du Véda. — Ces textes liturgiques, ou *mantras*, se divisaient, d'après la nature de leur contenu : 1° en *ric*, « vers d'invo-

1. S. Lévi, *oeuv. cité*, p. 333.
2. *Id.*, p. 307.
3. Cette question est encore très controversée. Voir les récentes discussions auxquelles elle a donné lieu dans le *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 1909, p. 721-726, 1095-1106; 1910, p. 456-466, 846-850.

cation et de louange qui se psalmodiaient à haute voix »; 2° en *yajus*, « ou formules relatives aux divers actes du sacrifice, qui se murmuraient à voix basse »; 3° en *sâman*, sorte de « cantilènes, d'une structure plus ou moins compliquée, et suivies d'un refrain qui était chanté en chœur[1] ».

Les quatre recueils ou Samhitâs védiques. — Pris dans son acception la plus large, le Véda (exactement science) est un recueil encyclopédique emprunté à diverses époques, amas de traités liturgiques, théologiques, philosophiques, etc. Mais, au sens moins large, on réserve le nom de Védas aux quatre recueils actuellement existants, appelés *Samhitâs*, collections de *mantras*, c'est-à-dire de textes liturgiques et sacramentels empreints d'un cachet littéraire plus ou moins accusé. Ce sont : 1° le *Rig-Véda*, qui renferme la collection des hymnes; 2° le *Yajur-Véda*, où sont réunies les formules; 3° le *Sâma-Véda*, qui contient les cantilènes (les textes de ces cantilènes sont des vers du Rig-Véda); et 4° l'*Atharva-Véda*, collection d'hymnes, comme le Rig-Véda, mais dont les textes, quand ils ne sont pas communs aux deux recueils, sont en partie plus jeunes et ont dû servir aux pratiques d'un culte différent[2].

Les Brâhmanas, ou premiers traités d'exégèse. — A chacune de ces *Samhitâs* correspondent un ou plusieurs *Brâhmanas*, « ou traités sur le cérémonial, dans lesquels, à propos de prescriptions rituelles, nous ont été conservées de nombreuses légendes, des spéculations théologiques et autres, ainsi que les premiers essais d'exégèse[3] ». Il en existe des recensions diverses, appelées *çâkhâs* ou *branches*. Les *Brâhmanas* forment ce qu'on pourrait appeler la deuxième couche de la littérature védique; les parties les plus récentes « ne paraissent pas remonter plus haut que le V[e] siècle avant notre ère »; les plus anciennes, évidemment postérieures aux *mantras*, dont elles règlent la pratique et l'usage, ont dû cependant en suivre de très près la rédaction : on peut en fixer approximativement la date extrême à l'an 1400 avant Jésus-Christ.

Ces deux parties de la littérature védique constituent la *çruti* (audition), la tradition sacrée et révélée; privilège exclusif des castes supérieures, elles ont un caractère essentiellement religieux, et sont comme fermées aux profanes.

Les sûtras, ou précis didactiques. — Une troisième période, plus récente encore (600 à 200 ans avant Jésus-Christ?), comprend des manuels mnémotechniques, de forme concise, presque énigmatique, appelés *sûtras* (fil, lien), renfermant l'ensemble systématique et condensé des matériaux liturgiques, ritualistes, exégétiques, épars dans les *Brâhmanas*. Ces documents peu littéraires, dont la langue n'est déjà presque plus védique, n'en sont pas moins précieux par les renseignements qu'ils nous donnent, — non seulement sur le rituel, sur le cérémonial du grand culte établi par la *çruti*, par le véda (*çrauta-sûtras*), sur les observances réglées par la *smriti*, par la tradition (*smârta-sûtras*, comprenant les *grihya-sûtras* relatifs au rituel domestique et les *dharma-sûtras* relatifs au droit et à la coutume), — mais encore sur la phonétique, la grammaire, la métrique, l'accentuation et la musique védiques (*çikshâs*, *prâtiçâkhyas*, *vedângas*, etc.).

Indications qui peuvent être tirées de ces trois sources. — Il résulte de l'aperçu succinct que nous venons de donner de la littérature védique proprement dite et des manuels postérieurs, qu'une étude complète de la musique dans l'Inde, à l'époque védique, doit être fondée sur ces trois sortes de documents, d'une importance décroissante : 1° ceux qu'on peut tirer du texte même des hymnes; 2° ceux que fournissent les prescriptions liturgiques des *Brâhmanas*; 3° enfin ceux que présentent les nombreux *sûtras* ou *vedângas*, plus ou moins dignes de confiance relativement au caractère de la science musicale, ou à la pratique de cet art, dans la période qui nous occupe.

Une pareille étude serait peu de mise ici. Nous nous bornerons donc aux quelques indications intéressantes que nous pouvons facilement relever, en les résumant dans le petit nombre de pages dont nous disposons pour ce simple aperçu de la musique védique.

Il est certain que les hymnes doivent refléter exactement quelques-unes des idées, des croyances, des mœurs et des connaissances des Hindous, à l'époque de leur premier établissement dans les contrées du nord-ouest de l'Inde. Mais n'oublions pas que les Védas ne sont qu'un recueil de chants et de litanies, et que les renseignements qu'ils donnent sur l'état de culture intellectuelle et surtout artistique de leurs auteurs seront incomplets. Ils ne racontent pas à l'homme, ils glorifient la divinité. On peut espérer glaner de-ci de-là dans leurs textes quelques allusions précieuses; elles sont insuffisantes à permettre de reconstituer dans son ensemble l'état d'une civilisation. Combien de traits doivent forcément manquer au tableau!

La littérature postérieure des *Brâhmanas*, née des besoins d'un enseignement exclusivement sacerdotal, et dont l'objet unique est le culte, ne pourra que dans une très faible mesure suppléer à ces lacunes. Ici, la prose naissante a succédé au vers; la pensée s'essaye maladroitement à se débarrasser des entraves qui l'enlisaient et à faire ses premiers pas dans le domaine des spéculations théologiques; mais ces écrits nous donnent l'image fidèle de l'esprit formaliste et discuteur qui régnait dans les nombreuses écoles religieuses, uniquement occupées des minuties et des subtilités d'un rite terre à terre[4], plutôt que le tableau de la vie d'un peuple. Sans doute ils prétendent à l'explication des diverses parties de la tâche incombant à chacun des officiants du culte; ils s'ingénient à faire comprendre à l'*hotar* le sens intime des vers qu'il récite, à l'*udgâtar* les caractères de la mélodie qu'il chante, à l'*adhvaryu* les diverses phases de sa complexe besogne de manipulation; « mais, ces détails matériels, ils ne les exposent point, ils les supposent connus, comme ils l'étaient en effet de tout prêtre digne de ce nom ; ils se bornent à en dégager l'esprit à grand renfort de commentaires verbeux, de jeux de mots étymologiques et de subtilités qui confinent à l'extravagance[5] ».

Il faut descendre jusqu'aux manuels concis, sortes d'aide-mémoire rédigés en versets aphoristiques par chaque école, sur les confins de l'époque védique, pour trouver, formulé en règles précises, l'ensemble des prescriptions compliquées du culte, pour avoir un aperçu des pratiques religieuses et des devoirs moraux incombant au chef de famille, pour sortir enfin du domaine liturgique et sacré avec les précis consacrés aux sciences et aux arts prétendument

1. A. Barth, *Les Religions de l'Inde*, p. 3.
2. *Id.*, p. 3.
3. *Id.*, p. 4.
4. A. Barth, *ouvr. cité*, p. 31.
5. V. Henry, *ouvr. cité*, p. 38.

contenus dans le Véda, grammaire, métrique, musique, astronomie, etc.

Renseignements fournis par le texte même des Hymnes. — Revenons aux recueils des Hymnes védiques. De plusieurs passages qu'ils renferment nous pouvons inférer que l'Arya se livrait — en dehors des cérémonies mêmes du culte — à des divertissements variés où la musique, unie ou non à la danse, jouait un rôle important.

Citations du Rig-Véda et de l'Atharva-Véda. — Quelques citations nous permettront de prendre une idée, bien imparfaite il est vrai, de la civilisation védique, et de nous rendre compte de la manière des deux seuls Védas vraiment littéraires, le Rig et l'Atharva.

Un des hymnes du Rig-Véda (X, 135, 1 et 7) décrit la vie bienheureuse que mènent dans l'autre monde les Mânes, sujets de Yama : « Sous un arbre au feuillage touffu, Yama banquète avec les dieux : là retentissent les chants (*gir*) et les accords des flûtes (*nâdî*). »

A l'issue des cérémonies funéraires, après avoir épuisé les rites dans le but de procurer au défunt les jouissances promises « auprès des pères, riches de leurs libéralités, qui goûtent les délices en compagnie de Yama » (*R. V.*, X, XIV, 7, 12); après avoir consacré la nuit à une veillée en musique devant les ossements, où l'on chante : « Louez les pères! » où l'on frappe sur des vases de métal, où l'on joue du luth[1]; après que, trois fois le soir, trois fois vers minuit, et trois fois au matin, des pleureuses ont fait le tour des restes mortels..., on « prend congé des morts »; les parents s'habillent de neuf (*R. V.*, X, XVIII, 3 et 4) et peuvent « retourner à la danse et au jeu ».

La danse, si étroitement liée à la musique dans tous les temps et chez tous les peuples, n'était donc pas seulement usitée dans les rites du culte, mais était déjà, en quelque sorte, devenue un art d'agrément. Dans le Rig-Véda (I, XCII, 4), l'Aurore (*Ushas*) est comparée à une « danseuse qui se pare de gais atours, et étale sa gorge comme une vache ses mamelles ».

Par endroits, on rencontre dans les hymnes ce qu'on a appelé des « tranches de vie[2] », tel le curieux morceau d'harmonie imitative, où le coassement des grenouilles symbolise les chants entonnés par les brâhmanes, au début de la saison des pluies, après leurs vacances d'été (R. V., VII, 103).

Ailleurs, nous pouvons relever des symptômes d'une civilisation qui aurait atteint déjà à un certain raffinement : la passion du jeu s'est développée à l'excès, on en connaît les séductions et les misères. Nous en avons un témoignage dans cet hymne du Rig-Véda (X, 34), qui ne contient rien de sacré ni de liturgique, où un joueur de dés décrit avec une incomparable énergie les funestes effets de cette passion (comp. *R. V.*, VII, LXXXVI, 6; et *A. V.*, VII, L, 1).

Un hymne de l'Atharva-Véda est consacré à la louange de la Terre, « ... elle sur qui chantent et dansent les mortels bruyants, la Terre où l'on combat, où mugit et parle le tambour... » (*A. V.*, XII, 1).

Les chants des hommes sont souvent comparés au *âsman* du nuage, chanté par l'oiseau (*R. V.*, I, CLXXIII, 1); le chant des prêtres paraît aussi avoir été assimilé au bourdonnement d'une mouche[3]. Les hymnes II, 42 et II, 43 du Rig-Véda sont adressés à un oiseau (geai ou corbeau?), le kapinjala, décoré du nom de poète, de chantre; il est comparé à l'*udgâtar*, qui chante le *sâman*; on le prie de chanter suivant la règle établie par les pères, et l'hymne se termine par la mention du nom d'une sorte de luth, le *karkari* (*R. V.*, II, XLIII, 3), que nous trouvons également dans l'Atharva-Véda (IV, 37, 4; comp. XX, 132, 3, 8).

Quant au tambour, il sert non seulement dans les combats, où il fait fuir d'épouvante l'ennemi (*R. V.*, VI, 47, 29-31; comp. I, 28, 5); mais il accompagne la plupart des cérémonies religieuses, où son bruit a pour but de chasser les esprits malins, comme le gong, qu'on frappe pour l'exorcisme du démon-chien[4]. — C'est ainsi que, d'après Çânkhâyana (*Çrauta-sûtras*, XVII, 14, 10 et suiv.), à la fête du solstice d'hiver[5], « on bat les tambours; le prêtre frappe le tambour de terre; les faiseurs de bruit font du bruit ». Ce *tambour de terre* se compose de la peau d'un animal du sacrifice, tendue sur un trou de résonance creusé en terre; on en bat avec la queue de l'animal. Au cours de cette même cérémonie, des jeunes filles dansent autour du feu, portant sur leurs épaules des urnes pleines d'eau, qu'elles finissent par y répandre, en chantant des refrains :

Bon sentent les vaches. Voici le doux suc!
Bon parfum sentent les vaches. Le doux suc!
Les vaches sont mères du beurre. Le doux suc!
Qu'elles se multiplient chez nous. Le doux suc!
Les petites vaches, nous allons les baigner. Le doux suc[6]!

Le tambour ou timbale védique est le *dundubhi*; l'Atharva-Véda consacre un hymne entier (V, 20) à cet instrument, « issu du roi de la forêt et tendu de vache », c'est-à-dire fait de bois et recouvert de cuir.

Le même recueil décrit en ces termes (IV, 37, 4) les endroits hantés par les Apsaras, ou nymphes, qui présideront plus tard aux amusements des dieux : « Là où croissent les açvatthas (*Ficus religiosa*) et les nyagrodhas (*Ficus Indica*), les grands arbres à la chevelure de feuillage, où pendent leurs escarpolettes d'or et d'argent, où sonnent leurs luths et leurs cymbales... »

Résumé des données musicales du Rig-Véda et de l'Atharva-Véda. — Nous sommes obligés d'écourter cette revue du texte des hymnes; contentons-nous donc de résumer les quelques données musicales que fournissent le Rig et l'Atharva, c'est-à-dire d'y relever les expressions relatives au chant ou à l'exécution instrumentale[7].

Parmi les termes employés pour désigner la musique et le chant, indépendamment du mot *sâman*, dont il sera question ultérieurement[8], et de la famille de mots groupés autour des racines *gâ*, *gî*, *gir*, chanter, etc. (*gir*, *udgâtar*, *gâyatrî*, etc.), on trouve les expressions *vâna* (*R. V.*, VIII, 20, 8; IX, 97, 8; X, 32, 4) et *vânî* (*R. V.*, I, 88, 6; VI, 63, 6; VIII, 9, 9), certainement apparentées à la racine *vâ*, souffler. *Vânî*, au pluriel, peut être rendu par chœur, musiciens (*R. V.*, I, 7, 1; III, 30, 10; VIII, 9, 19; VIII, 12, 22; IX, 104, 4); et il est question quelque part (*R. V.*, I, 164, 24) de 7 *vânîs*, qui sont soit autant d'espèces de tons, de chants, soit des formes métriques[9].

1. Kâtyâyana, *Çrauta-sûtras*, XXI, 3, 7.
2. V. Henry, *ouvr. cité*, p. 36.
3. V. A. Bergaigne, *La Religion védique*, I, p. 146, 297.
4. Oldenberg, *La Religion du Véda*, trad. V. Henry, p. 421. Comp. chap. VII, p. 364.
5. *Id.*, p. 379.
6. *Id.*, p. 380.
7. Comp. H. Grassmann, *Wörterbuch zum Rig-Veda*, aux mots *vâni*; et H. Zimmer, *Altindisches Leben...*, p. 289-291.
8. Voir p. 277.
9. De la racine *vâ* on peut rapprocher encore les formes *vâna*, flagelet, et *vânîci*, harpe, citées plus bas.

Jouer d'un instrument se disait *vad*, ou encore *dham*, souffler (*R. V.*, I, 85, 10; I, 117, 21; IX, 1, 8; X, 135, 7). On a relevé certains noms d'instruments de musique, qu'il n'est pas toujours possible d'identifier d'une façon sûre. Ce sont : un tambour ou timbale, *dundubhi* (*R. V.*, I, 28, 5; VI, 47, 29-31; *A. V.*, V, 20; XII, 1), des cymbales, ou crotales, *âghâti* (*R. V.*, X, 146, 2) et *âghâta* (*A. V.*, IV, 37, 4); puis, divers instruments à vent : *vâna*, flûte ou flageolet (*R. V.*, I, 85, 10), *nâdî*, même sens (*R. V.*, X, 135, 7), *bakura*, espèce de cor ou de trompette guerrière (*R. V.*, I, 117, 21), *bâkura* ou *bakura-driti*, cornemuse (?) (*R. V.*, IX, 1, 8) et *sasarpari*, dont le sens est également douteux, mais qu'on traduit parfois par trompette de guerre; enfin deux instruments à cordes (en dehors de *vânîci*, à la signification indécise, *R. V.*, V, 75, 4), et qu'on identifie d'ordinaire à la harpe ou au luth : *karkari* (*R. V.*, II, 43, 3; *A. V.*, IV, 37, 4) et *gargara* (*R. V.*, VIII, 69, 9).

Le Yajur-Véda et le Taittirîya-Brâhmana. — Un autre Véda, qu'on peut appeler le *livre des formules*, le *Yajur-Véda*, nous fournit le moyen d'augmenter cette liste. Dans un passage curieux de l'une de ses *Samhitâs* (*Vâjasaneyi-S.*, XXX, 6, 19, 20), où il est question de sacrifices humains, il fait une énumération de 179 divinités secondaires, parmi lesquelles la divinité du chant (Gîtâ), de la danse (Nrittâ), de différentes espèces de sons musicaux, de bruits ou de cris (Çabda, Mahas, Kroça, Akranda, Avarasvara, etc.). A ces divinités on offre des victimes, et parmi elles nous voyons : un joueur de *vînâ* ou luth; de *tûnava* ou flûte; d'*âdambara* ou tambour; de *çamkha* ou conque; un *talava*, instrument du genre tambour, ou simplement un musicien; un *pânighna* ou batteur de mesure; un *çailûsha* ou acteur.

Le même développement se retrouve dans un des *Brâhmanas* d'une autre recension du Yajus (Yajus noir), le *Taittirîya-Br.*, avec quelques variantes; et, d'après l'interprétation qu'en donne Râjendralâla Mitra[1], nous devrions ajouter à notre liste : un joueur de *dundubhi* (qu'il traduit par trompette! — aux lieu et place du joueur d'*âdambara*); un chanteur (*ganaka*); un chanteur à l'octave dans un chœur (? *grâmanya*); un [musicien] qui invite les gens à la danse (*anukroçaka*)[2]; un préparateur d'instruments de musique en peau (*carmamyâ*[3]), etc.

Tels sont, à peu près, les seuls renseignements directs que fournissent les anciens textes purement védiques. Ils sont muets — et cela ne saurait nous surprendre, si nous nous rappelons leur nature spéciale et leur objet — sur tout ce qui concerne la technique des arts de la musique et de la danse; et nous ne pourrons suppléer à ce silence forcé, qu'en ayant recours, comme nous l'avons dit, aux divers traités d'exégèse ou aux précis didactiques.

Premiers renseignements empruntés à l'exégèse et aux traités didactiques. — « Composés à une époque plus tardive, où peut-être la mémoire était devenue plus rebelle, où en tout cas la complexité croissante et véritablement terrifiante du rituel risquait de la trop surcharger, ils suivent pas à pas les lents méandres de l'office divin : selon qu'ils appartiennent au cycle du Rig-Véda, du Yajur-Véda ou du Sâma-Véda, ils prescrivent, à l'usage de chacune des catégories de prêtres officiants, les récitations, les manipulations et les chants qui s'y succèdent et s'y entrelacent; et, grâce à eux, le culte de l'Inde antique nous est sans comparaison plus accessible, jusque dans ses plus minutieux détails, que celui d'aucune autre nation de l'antiquité, sans en excepter le peuple d'Israël[4]. »

Psalmodies et chants véritables. — Les hymnes du Rig-Véda, dont nous venons, par de courtes citations, de donner une idée, n'étaient pas chantés; mais certaines stances appropriées, extraites du recueil, étaient, à l'occasion de l'offrande et de la libation de la liqueur enivrante appelée *Soma*, récitées par le principal officiant, le *hotar*, ou un de ses compagnons, sur le ton solennel et élevé de la psalmodie, avec exacte observation de l'accent et de la quantité des syllabes; pendant ce temps l'*adhvaryu* et ses aides, employés à la besogne matérielle du culte, accompagnaient de formules brèves chacun des actes de leur minutieux ministère[5]. La métrique védique, par la variété et la souplesse de ses stances et de son rythme, donnait à ces récitations un caractère éminemment lyrique et solennel.

Mais ces psalmodies étaient entremêlées de chants véritables, dont l'exécution était confiée à l'*udgâtar* et à son quatuor de prêtres-chanteurs. Dans l'ordre rituel, le chant précédait même la récitation. Les chantres, d'abord, semble-t-il, au nombre de trois seulement, puis, par la suite, formant quatre chœurs de quatre prêtres chacun, exécutaient, tantôt ensemble, tantôt en alternant, des morceaux coupés d'exclamations, de cris d'allégresse et de syllabes magiques.

Le Sâma-Véda. — Ces hymnes, variant suivant les dieux à qui était adressé le sacrifice, sont tirés d'un recueil dont il nous faut parler maintenant, le *Sâma-Véda*. Ce répertoire des mélodies (*sâmans*) est une sorte de livret de plain-chant, extrait du Rig-Véda, accompagné de chants en notation musicale (*gânas*), à l'usage des chantres.

Les cantilènes ou sâmans. — Avec quelques-unes de ces vieilles cantilènes, nous touchons aux plus lointains souvenirs musicaux de l'Inde âryenne. Dans les hymnes mêmes du Rig-Véda, la prière chantée (*sâman*) est souvent mentionnée à côté de la prière récitée ou *ric*. Au vers X, 114, 6, elles sont considérées comme deux chevaux (ou deux roues) faisant rouler le char du sacrifice. Ce sont les dieux (X, 114, 1) qui ont découvert l'hymne (*arka*) et le *sâman*. Les vers V, 44, 14 et V, 44, 15 présentent la même distinction entre la *ric* et le *sâman*; de même encore le vers X, 90, 9, où les trois védas sont donnés comme produits par la victime mystique *purusha* : « De ce sacrifice sont nés les *rics* et les *sâmans*; de lui sont nés les mètres (*chandâmsi*), de lui est né le *Yajus*. » Brihaspati, le chanteur, chante des *sâmans* (X, 36, 5); enfin un texte va jusqu'à déclarer qu' « il n'y a rien au-dessus du *sâman* » (II, 23, 16).

Nature des sâmans et composition du Sâma-Véda. — Le Sâma-Véda venu jusqu'à nous est, d'après Burnell[6], une collection de vers ou de phrases sans liai-

1. *Indo-Aryans*, t. II, p. 80-89.
2. Ou *abhikroçaka* dans la *Vâjasaneyi-S.*, commenté par le mot *nindaka*, mendiant.
3. Ou *carmamna* (*Vâjasaneyi-S.*).
4. V. Henry, *Préface* à sa traduction de l'ouvrage de H. Oldenberg, *La Religion du Véda*, p. x, xi.
5. Les prières liturgiques, soit de louange, soit de supplication, revêtent habituellement la forme poétique, tandis que les formules dont s'accompagnent le maniement des vases sacrés et les autres manipulations matérielles sont en simple prose et tirées du Yajur-Véda. (H. Oldenberg, *ouvr. cité*, p. 370.)
6. *The Arsheya-Brâhmana, Introduction*, p. xi, xii. — Pour tout le développement qui suit, nous nous sommes surtout aidé des remarquables travaux de A.-C. Burnell (*ouvr. cité*) et de M. Haug (*Aitareya-Brâhmana*, t. II), ainsi que des savants articles de M. A. Barth dans la *Revue critique* (21 juillet 1877, etc.).

son, presque tous tirés du Rig-Véda, qui, avec quelques modifications de forme (allongement, répétition des syllabes, intercalation de syllabes nouvelles), se chantaient dans certaines occasions, et surtout aux sacrifices de Soma. Ce sont ces paroles, c'est ce texte qui, revêtu de musique, constituerait pour nous un *sâman*. En fait, c'est le résultat d'une erreur en laquelle nous ont induits la littérature technique du Sâma-Véda et les spéculations de la Mîmâmsâ : le *sâman* était une mélodie pure, une cantilène tout à fait indépendante du texte auquel on pouvait l'appliquer. L'origine de cette musique est probablement fondée sur la récitation des paroles liturgiques; mais les témoignages les plus anciens que nous possédions font une distinction entre le chant et les paroles et accordent la plus grande importance au chant. Comme l'indique, entre autres textes, le commentaire de Sâyana, un *sâman* est une *gîti*, une façon de chanter; il est synonyme de *gâna*, chant. Ce n'est pas une *ric* revêtue d'un air, c'est l'air seul, une sorte de *samskara* ou de complément tout extérieur, lequel peut être ou ne pas être conféré à une *ric*. Il n'y a aucun lien nécessaire de l'un à l'autre, et un *sâman* sera toujours un *sâman*, à quelque *ric* qu'on l'applique. Aussi les *sâmans* n'ont-ils par eux-mêmes aucun sens; ils ne consistent qu'en notes musicales et en syllabes exclamatives ou *stobhas*, et Sâyana convient qu'à strictement parler il ne saurait être question de les expliquer.

Bien que le doute subsiste en présence de l'incohérence des textes, cette théorie peut être vraie, du moins pour les temps anciens. Mais, comme le remarque justement M. A. Barth[1], « pour tous ceux qui n'étaient pas des *sâmagas*, des chanteurs de profession, les recueils du Sâma-Véda, qui contiennent les *rics*, c'est-à-dire des textes intelligibles, ont dû l'emporter en intérêt dans l'Inde, tout comme chez nous, sur les collections à peu près inintelligibles des *gânas*. » Aussi, « bien que la notion de la nature toute musicale du sâman ne se soit jamais obscurcie, » le *sâman* est devenu un texte chanté. « Au lieu de dire qu'il se chante sur telle *ric* (en sanscrit on dit chanter un air sur des mots), ou qu'il y a pris pied, on a dit qu'il avait telle *ric* pour matrice, ou qu'il en était issu ».

Mode de formation de ses recueils. — Cela nous amène à examiner le mode de formation des divers recueils du Sâma-Véda. Les *rics*, ou texte proprement dit extrait en très grande partie du Rig-Véda, sont renfermées dans deux recueils, à chacun desquels correspondent deux collections de *sâmans* ou *gânas*, c'est-à-dire de paroles notées, disposées sous forme de cantilènes, sortes d'appendices aux *Samhitâs* propres. C'est ainsi qu'au premier recueil, *pûrvârcika*, correspondent le *grâmageya-gâna* et l'*âranya-gâna*; au deuxième, *uttarârcika*, correspondent l'*ûha-gâna* et l'*ûhya-gâna*. Enfin il est plusieurs *sâmans* qui ne correspondent pas à des *rics*; et, dans ce cas, la tradition les rapporte à des textes appelés *stobhas*, syllabes exclamatives, n'offrant la plupart aucun sens, du moins dans l'état délabré dans lequel le recueil nous en est parvenu[2].

Mode d'exécution des sâmans. — « Les *sâmans* s'emploient dans la liturgie de deux manières : à l'état simple, ou combinés en litanies plus longues appelées *stotras*. Les *sâmans* qui entrent dans la composition de ces *stotras* n'ont pas..., pour texte une seule *ric*; ils correspondent régulièrement à 3 *rics* groupées en un *trika* ou tercet, et les diverses combinaisons auxquelles on peut soumettre les éléments de ces tercets constituent les *stomas*, ou types d'après lesquels se confectionnent les *stotras*[3]. »

Au cours des sacrifices, les prêtres *sâma-gas* exécutent, nous l'avons vu, la partie musicale. Les chants sont divisés en séries de phrases très simples et très courtes, « sans accompagnement et pour un seul chanteur, à l'exception de la dernière, une sorte de refrain de quelques notes, lequel est chanté en chœur, mais toujours à l'unisson[4] ». Ces séries de phrases ou sections (*bhaktis*) vont jusqu'à 5. Ce sont[5] :

1° Le *prastâva*, précédé de la syllabe *hum*, et chanté par le *prastotar*;

2° L'*udgîtha*, chanté par l'*udgâtar*, et précédé de la syllabe *om*;

3° Le *pratihâra*, précédé de la syllabe *hum*, chanté par le *pratihartar*;

4° Parfois cette section est subdivisée elle-même en deux parties, dont la seconde, *upadrava*, mise dans la bouche de l'*udgâtar*, se compose de quelques-unes des dernières syllabes;

5° Enfin le chant se termine par la finale, *nidhana*, chantée en chœur par tous les prêtres.

Lors du sacrifice de Soma, « tandis que la liqueur sainte traverse le filtre de laine, s'élève le chant, sans modulations et d'une tonalité très simple, exécuté par le trio des chantres, assis côte à côte, le regard immobile et fixé sur l'horizon. C'est dans la même posture qu'officient les prêtres récitants; assis en face d'eux, l'*adhvaryu*, le principal ministre des besognes matérielles du sacrifice, leur répond par la syllabe *om'* qui équivaut à notre *Amen*[6]. » « Le sacrifice de Soma est le banquet solennel des dieux et des prêtres; mais, parmi ces convives, Indra à lui seul tient une place exceptionnelle... Le pressurage du midi, qui est comme l'apogée du sacrifice, lui appartient tout entier : c'est là qu'on exécute les mélodies les plus solennelles du culte, le *brihat* et le *rathamtara*, sur des paroles qui ne glorifient qu'Indra[7]... »

Si l'on en croit certains textes, l'*adhvaryu* ne se bornerait pas à la besogne purement matérielle qu'on lui attribue généralement, entrecoupée de répons. Un des *prâtiçâkhyas* du Véda qui lui est particulier (le Yajus) parle de l'attribution aux *sâmans* d'une échelle de sept notes; et, pour justifier cette incursion dans la théorie musicale, le commentateur indique que, tout en élevant le bûcher d'Agni, l'*adhvaryu* exécutait certains chants du Sâma-Véda[8]. Ailleurs, nous voyons que l'*adhvaryu*, après avoir jeté le roseau sur l'*utkara*, ou amas de balayures, et pendant ses différentes stations autour de l'autel, sur un emplacement auquel on attribue la forme d'un oiseau, chante — le *Çatapatha-Brâhmana* insiste (IX, 1, 2, 43) sur ce fait que ce n'est pas un autre que

1. *Revue critique*, 21 juillet 1877, p. 21.
2. A. Barth, *Id.*, p. 24.
3. *Id.*, p. 25.
4. *Id.*, p. 20.
5. Burnell, *ouvr. cit.*, p. xxv, d'après le *Pancavidha-sûtra*. — Parmi les traités indigènes sur le chant védique, nous pouvons citer : le *Pushpa* ou *Phulla-sûtra* (*Indische Studien*, t. I, p. 46, 48), le *Samatantra* (Burnell, *ouvr. cité*, p. xxiv), le *Pancavidha-sûtra* de Kâtyâyana (*Id.*, p. xxv), et les traités distincts sur chaque *bhakti* : le *Prastâva-sûtra*, le *Pratihâra-sûtra*, le *Nidhana-sûtra* (*Id.*, p. xxv).
6. Oldenberg, *La Religion du Véda*, p. 393.
7. *Id.*, p. 387.
8. *Vâjasaneyi-prâtiçâkhya*, 127; — cité par A. Weber, *Indische Studien*, t. IV, p. 139-140.

l'*adhvaryu* qui chante — différents *sâmans* précédés de l'exclamation *him : sâma-gâyatra, rathamtara, brihat, vâmadevya, yajnâyajniya, prajâpatihridaya* et *çyaita*[1]. Mais, comme l'exécution de ces cantilènes rentre tout à fait dans la manière habituelle de chanter les autres *sâmans*, M. A. Weber, à qui nous empruntons ce renseignement, estime[2], malgré le témoignage du *Çatapatha-Br.*, qu'elles devaient, tout comme les autres, être chantées par l'*udgâtar*.

Quoi qu'il en soit, le même *Brâhmana* (XIII, 4, 3, 3) signale l'existence de chants, accompagnés du son d'instruments de musique, exécutés lors du sacrifice du cheval : « Les chefs de la troupe des joueurs de luth (*vînâ*) sont rassemblés; l'*adhvaryu* leur dit : « O « *vînâganagins*, célébrez celui qui offre ce sacrifice, « parmi les anciens rois pieux. » Ainsi chantent-ils. » — Lors du sacrifice du soir, un joueur de luth (*vînâgâthin*) de la caste des guerriers, tourné vers le sud, chante, en jouant l'*uttaramandra*, trois strophes (*gâthâs*) composées par lui sur ce motif : « Il a combattu, il a triomphé dans tous les combats[3]. »

La théorie musicale des sûtras védiques. — Après avoir réuni ces quelques détails sur le caractère des chants religieux védiques et sur leur mode d'exécution, notre tâche consisterait maintenant à dépouiller, dans la littérature complexe des *sûtras* et des *vedângas*, les textes en qui nous pouvons espérer trouver, malgré la date postérieure de leur rédaction, comme un reflet de la théorie musicale de l'époque védique. Mais elle exigerait, si nous la voulions complète, des recherches très grandes et un travail considérable de mise au point, étant donné les nombreuses variantes des divers systèmes ou écoles auxquelles ces traités appartiennent. Nous devons donc nous borner à résumer brièvement les premiers éléments de cette théorie musicale, à peine esquissée dans les travaux des sâmavédisants. Les documents sont nombreux, mais très imparfaits, ou imparfaitement connus des rares indianistes qui ont commencé à les publier, ou ont entrepris de les dépouiller et d'en aborder l'étude.

Théorie physiologique du son. — Sur la nature et l'émission, sur ce qu'on pourrait appeler la physiologie du son, les divers manuels sont pleins de renseignements. Avec cet esprit de minutieuse analyse et cette manie de distinctions subtiles qui caractérisent l'écrivain hindou, quelques-uns, comme le *Taittirîya-prâtiçâkhya* (ch. XXIII), reconnaissent 5 éléments de classification des sons (*varna-viçesha*)[4] : *anupradâna*, ou émission des sons; *samsarga*, concours des divers organes; *sthâna*, siège des organes producteurs ou registres de la voix; *karana*, conformation desdits organes; et *parimâna* ou *kâla*, mesure du temps employé.

Les registres de la voix et les qualités du son. — De ces éléments, le plus important est le *sthâna*; aussi va-t-il être à son tour l'objet de subdivisions, qui iront jusqu'à 7 (ch. XXIII, 4). Ces 7 registres, qui correspondent à diverses qualités du son, ont reçu des dénominations auxquelles nous sommes impuissants à trouver des expressions françaises correspondantes.

Dans l'*upâmçu*, il y a imperceptibilité : aucun son n'est émis. Dans le *dhvâna* ou *dhvani*, c'est un murmure confus, où on ne distingue pas les syllabes ni les consonnes. Avec le *nimada*, on arrive à une perception intelligible, et avec l'*upabdhimat* à une audition nette. Ces quatre premiers *sthânas* paraissent être purement théoriques; cependant, si l'on en croit le commentateur du *Taittirîya-prâtiçâkhya*, ils trouveraient leur emploi dans les cérémonies du sacrifice, etc.

Les trois octaves. — Les trois autres, — (les seuls que mentionnent le *Rik-prâtiçâkhya* [XIII, 17] et le *Vâjasaneyi-prâtiçâkhya* [I, 10, 33]), — que nous retrouverons dans la théorie sanscrite[5], sont : le registre grave, *mandra*; le moyen, *madhyama*; et l'aigu, *târa* ou *uttama*. Les trois organes d'émission qui leur correspondent sont : la poitrine, la gorge et la tête (ou le milieu des sourcils)[6].

Ils interviennent dans les trois *savanas* ou libations de *soma*, du matin, de midi et du soir, ainsi que l'explique notamment la *Pâniniya-çikshâ*, recension du Rig-Véda (36, 37) : « Le matin on récite toujours (*pathet*) avec la voix de poitrine, qui ressemble au rugissement du tigre; à midi, avec la voix de gorge, semblable au cri du *cakravâka* ou de l'oie; enfin, pour le troisième *savana* on se sert de la voix de tête, qui rappelle les cris du paon, du flamant et du coucou[7]. »

Les notes, yamas ou svaras. — Chacune de ces trois octaves comprend 7 notes[8], ce qui donne 21 notes pour toute l'étendue de l'échelle musicale. Le mot que nous traduisons par *note* est rendu, dans les textes, par *yama*, ou encore par *svara*, que les commentateurs donnent comme synonymes. Or *svara*, en sanscrit (comme *tone*, du reste, en anglais), signifie à la fois *note* et *accent*.

Notes ou accents? — Il n'en a pas fallu davantage pour amener une confusion, qui a pris naissance dès l'époque des commentateurs indigènes (la plupart, du reste, postérieurs au x[e] siècle de notre ère), et s'est perpétuée jusque dans les ouvrages des savants européens. Pour les uns[9], les signes, ou les chiffres, qui surmontent les textes des *sâmans*, ou s'intercalent dans le texte, ne seraient pas autre chose que des accents, différents sans doute de l'accent *prosaïque* (des *Brâhmanas*), comme de l'accent *poétique* (des *mantras*), et qu'ils appellent accents *musicaux* (ou des *sâmans*)[10]. Tout comme les *mantras* du Rig-, les *gânas* du Sâma-Véda seraient donc tout simplement *accentués* dans le sens ordinaire du mot.

Parenté des notes et des accents. — Bien que défendue avec talent par M. Haug, cette thèse n'a pas prévalu. Sans doute[11] il y a plus qu'une homonymie entre le *svara*-accent et le *svara*-note; il y a entre les deux choses signifiées de nombreux points de ressemblance, et cette quasi-identité est la raison de leur commune appellation. Les 7 notes ne sont, en fin de compte, que des modifications de l'accent poé-

1. Sur les divers noms donnés à chacun de ces airs religieux de l'Inde ancienne, et sur l'origine de ces noms, étudiée déjà par le grammairien célèbre Pânini, voir Burnell, *ouvr. cité*, p. XXXV-XL.

2. *Indische Studien*, p. 275.

3. A. Weber, *Indische Studien*, t. I, p. 187.

4. Comp. *Indische Studien*, t. IV, p. 105; et Haug, *Ueber das Wesen*, etc., p. 55, note (texte de la *Pâniniya-çikshâ*).

5. Voir ch. IV, p. 285.

6. *Vâjasaneyi-prâtiçâkhya*, I, 10, 30.

7. *Indische Studien*, t. IV, p. 107, 363, 364.

8. *Taittirîya-prâtiçâkhya*, ch. XXIII, 11.

9. Le commentateur du *Taittirîya-prâtiçâkhya* peut être rangé dans cette catégorie; car, comme exemple de *svara*, il cite l'accent *udâtta*. — Le *Rig-Véda-prâtiçâkhya* semble indiquer les deux alternatives. — Le savant professeur M. Haug s'est fait le champion de cette théorie, dans son ouvrage souvent cité *Ueber das Wesen und den Werth des Wedischen Accents* (1873).

10. Cette division est conforme à celle du *Bhâshika-sûtra* (*Indische Studien*, t. X, p. 421, 422). Voir plus loin, p. 281.

11. Whitney, éd. du *Taittirîya-prâtiçâkhya*, p. 407.

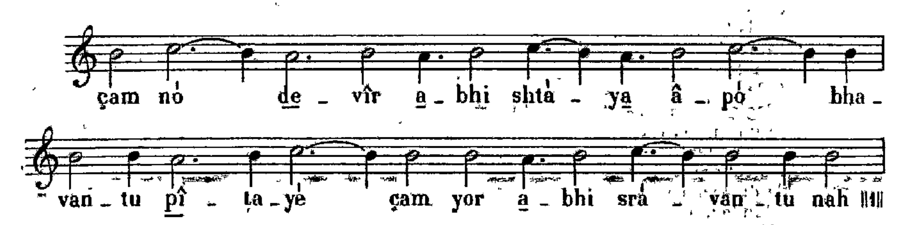
tique[1]. La plupart des traités constituant la littérature secondaire du Sâma-Véda ont justement pour principal objet de montrer comment de la *ric* a pu dériver le *sâman*, par suite des modifications apportées à la forme des mots et du développement de la cantilène[2]. Les changement qu'a subis la *ric*, dans sa transformation en *sâman*, ressortent clairement des règles exposées notamment dans le *Phulla-sûtra*[3]. La façon dont les accents de la *ric* se sont modifiés à leur tour, pour devenir des notes véritables et donner naissance aux cantilènes, est plus difficile à saisir, mais les deux processus ont suivi une voie parallèle; et, à la suite du *Samhito-'panishad-brâhmana*[4], le *Sâma-tantra-sûtra* entre autres est consacré à démêler les règles de cette transformation[5].

Du reste, non seulement le raisonnement et les textes plaident en faveur de cette thèse; mais Burnell, au cours d'un long séjour dans l'Inde, a pu se rendre compte que, malgré la confusion entre notes et accents faite par les *prâtiçâkhyas* eux-mêmes, les chants des *sâmans* sont restés ce qu'ils étaient à l'origine, et que les accents des 4 Védas même doivent être, d'après leur prononciation *actuelle*, considérés réellement comme des notes musicales[6]. Et, à ce propos, il cite, d'autre part[7], le sentiment analogue de quelques Européens, que leur séjour dans l'Inde dans ces derniers siècles avait mis à même de connaître la récitation des livres sacrés. Lord (vers 1630) mentionne que ces livres étaient récités d'une voix chantante ou chevrotante[8]; de même Halhed (en 1776) indique « l'espèce de modulation particulière avec laquelle on doit les réciter ». Il semble vraisemblable, ajoute Burnell, que la transformation des accents en notes a pris naissance dans la pratique d'enseigner oralement et de réciter les compositions védiques telles qu'elles devaient l'être régulièrement; car, si leur durée est prolongée, les accents deviennent, semble-t-il, de véritables notes musicales. C'est la seule façon possible de comprendre le caractère musical attribué aux accents par les différents traités phonétiques sanscrits.

Notation des accents poétiques. — En fait, Haug lui-même s'est essayé à traduire en notation musicale appropriée les textes accentués des Védas (autres que le Sâma-Véda), pour donner une idée de la façon dont les récitateurs professionnels les psalmodient. Dans son magistral article *Sur la nature et la valeur des accents védiques* (p. 52), il donne la traduction musicale des cinq premiers vers de l'Atharva-Véda, tels qu'il avait pu les entendre interpréter dans l'Inde.

Des 3 accents *poétiques* (différents de l'accent *parlé* ou *prosaïque*), l'*udâtta* (qu'aucun signe ne distingue dans le texte) tient le milieu entre l'*anudâtta* (désigné par un trait horizontal souscrit : *devir*), qui est une note plus bas, et le *svarita* (désigné par un trait vertical superposé : *nó*), une note plus haut. Les syllabes longues sont, dans cette transcription, représentées par une *blanche* « 𝅗𝅥 », les syllabes brèves par une *noire* « ♩ »; il marque à l'aide d'une blanche ou d'une noire *pointée* l'emphase (emphasis) avec laquelle on prononce l'*anudâtta* « 𝅗𝅥. »; tandis qu'il fait suivre d'une noire *liée* les notes pointées du *svarita* « 𝅗𝅥.♩, ♩.♩ », pour exprimer son intonation traînante.

Traduction en notation musicale européenne. — Ceci dit, nous reproduisons, à titre d'exemple, la notation du premier vers de l'Atharva-Véda.



Les 7 notes. — Les noms donnés aux 7 notes varient de façon désespérante dans les différents textes qui les mentionnent, à tel point qu'il est difficile de s'orienter à travers un pareil dédale. Il est une remarque que nous pouvons faire tout d'abord, avant d'exposer les systèmes, dont la diversité est due, sans nul doute, au nombre considérable d'écoles rivales qui se sont occupées de l'interprétation des *sâmans* : c'est que l'échelle musicale védique va de l'aigu au grave. Contrairement à la méthode sanscrite et à nos habitudes européennes, on énonce les notes en descendant la gamme. La première note, la plus aiguë, généralement appelée *krushta* (criée) ou *prathama* (première), correspond, comme l'indiquent soit les traités eux-mêmes, soit leurs commentaires, à la note *madhyama* de la musique sanscrite, et, par suite, — Burnell dit s'en être assuré à l'aide d'un diapason, — à notre *fa*[9]. L'échelle védique, traduite à l'européenne, donnerait donc une gamme analogue à *fa mi ré do si la sol fa*.

Diversité de leurs appellations. — Le plus ancien texte, d'après Burnell, dans lequel on rencontre la liste des 7 notes, est le *Sâma-vidhâna-brâhmana*, qui les énumère dans l'ordre suivant : 1° *krushta*; 2° *prathama* (1re); 3° *dvitîya* (2e); 4° *tritîya* (3e); 5° *caturtha* (4e); 6° *pancama* (5e); 7° *shashta* (6e) ou *antya* (dernière). Mais, dans les traités postérieurs, non seulement les noms ne sont pas les mêmes, mais l'ordre dans lequel les notes à appellations identiques sont énumérées est également différent. La manière la plus simple d'indiquer les différences des textes est de les consigner dans le tableau ci-dessous :

1. A. Weber, *Indische Studien*, t. IV, p. 140.
2. A.-C. Burnell, *The Arsheya-Br.*, p. xiii et 105.
3. *Id.*, p. xxiii et 105.
4. Burnell, *The Samhito-'panishad-Br.*, Introduction, p. v.
5. Burnell, *The Arsheya-Br.*, p. xxiv et 105.
6. *Id.*, p. 106. — Sauf l'*Atharva-Véda*, Burnell entendit interpréter dans l'Inde tous les recueils d'hymnes védiques.
7. Burnell, *The Samhito-'panishad-Br.*, p. viii, note.
8. « Singing or quavering ».
9. Voir, à ce sujet, ch. IV, p. 293, note 3, et p. 287.

TABLEAU DES NOTES VÉDIQUES

D'APRÈS LES DIVERS SYSTÈMES

N° d'ordre.	*Sâma-vidhâna-Br.*[1].	*Taittirîya-prâtiçâkhya*[2] (ch. XXIII).	*Nârada-çikshâ*[3] (I, I, 12).	*Pushpa-sûtra*[4] *Sâyana* Sud de l'Inde.	*Urata*[5] commentateur du *Rig-Véda-prâtiç.* (ch. XIII, 3, 1).	*Sâma-tantra*[6] (I, II, 3).
1	krushta	krushta	prathama	prathama	sama	gi
2	prathama	prathama,	dvitiya	dvitiya	çukra	ji
3	dvitiya	dvitiya	tritiya	tritiya	ashtama	di
4	tritiya	tritiya	caturtha	caturtha	prathama	di
5	caturtha	caturtha	mandra	mandra	dvitiya	bi
6	pancama	mandra	krishta	anusvârya	caturtha	
7	shashta ou antya	atisvârya	atisvara	atisvârya	mandra	

Burnell semble adopter, d'après la *Nârada-çikshâ* (*adhyâya 2*), l'échelle de concordance suivante[7] :

TABLEAU DE CONCORDANCE

DES NOTES VÉDIQUES, SANSCRITES ET EUROPÉENNES

Védiques.	*Sanscrites.*	*Européennes.*	*Notation Védique du Nord.*	*Attribution.*
krushta ou prathama	madhyama	fa	1	Vishnu
dvitiya	gândhâra	mi	2	Soma
tritiya	rishabha	ré	3	Brahmâ
caturtha	shadja	do	4	Agni
mandra	nishâda[8]	si	5	Tumburu (5 et 6)
krishta ou anusvârya	dhaivata[8]	la	6	
atisvârya	pancama	sol	7 ou —	Nârada

Une tradition curieuse, rapportée par la *Nârada-çikshâ*[9] et reproduite par le *Samgîta-ratnâkara*[10], attribue, comme l'indique le tableau ci-dessus, la création des 7 notes à des divinités ou à des personnages mythiques. Les quatre premières seraient dues respectivement à Vishnu, Soma, Brahmâ et Agni; c'est de la pure légende. Mais les trois autres attributions sont plus intéressantes, en ce qu'on peut y voir comme un souvenir historique de la création successive des notes de la gamme védique. Les *gandharvas* Nârada et Tumburu sont donnés dans le *Nâtya-çâstra* et les traités de musique classique postérieurs comme des autorités musicales, et peuvent n'avoir pas eu une existence purement mythologique[11].

Affectation des accents ou des notes à la récitation des différents Védas. — L'hypothèse que nous avons émise plus haut avec Burnell, d'après laquelle les notes musicales seraient dues à une simple évolution des accents védiques, dont le nombre s'est accru graduellement comme celui des notes elles-mêmes, est corroborée par la théorie de cette même *çikshâ* qui, d'accord en cela avec d'autres traités similaires, le *Taittirîya-prâtiçâkhya* (XXIII, 12-15), le *Bhâshika-sûtra* (2, 36), etc., affecte aux trois Védas, Rik, Yajus et Sâma, un nombre plus ou moins grand d'accents, que nous savons en relation si étroite avec les notes. Si nous considérons la gamme des 7 notes ou accents reproduite dans le tableau comparatif précédent, nous voyons que les 3 premiers noms sont donnés comme désignant les accents du Rig-Véda, les 4 noms de 2 à 5 comme ceux des accents du Yajur-Véda (*Taittirîya-samhitâ*), et que les chantres de *sâmans* employaient la gamme entière[12]. Ne peut-on pas voir là comme une sorte de développement progressif de la tonalité dans les incantations védiques?

Le tableau ci-dessous résume cette théorie :

1	fa	krushta ou prathama.	Brâhmanas[13]. (1-2)	Rig-Véda[14]. (1-3)		Sâma-Véda. (1-7)
2	mi	dvitiya			Yajur-Véda. (2-5)	
3	ré	tritiya				
4	do	caturtha				
5	si	mandra				
6	la	krishta ou anusvârya				
7	sol	atisvârya				

Nombre variable des notes de l'échelle. — En fait, les 7 notes entraient rarement dans la composition des *sâmans;* la septième, relativement récente, ne se rencontre que dans un ou deux[15]. Si on en croit le *Pushpa-sûtra*[16], les Kauthumas ne chantent que deux *sâmans* à 7 notes; d'autres ont une échelle de 6 et de 5 notes seulement. Certaines écoles n'en admettraient même que 3 ou 4. Ainsi les Ahvârakas, adeptes d'une école du Yajur-Véda, n'emploient que les 3 notes *dvitîya, prathama* et *krushta*[17], ou, d'après un autre

1. Burnell, *The Arsheya-brâhmana*, Introduction, p. xliii.
2. *Indische Studien*, t. IV; et éd. Whitney.
3. Haug, *ouvr. cité*, p. 70.
4. *Indische Studien*, t. I, p. 48.
5. Ed.-A. Régnier, *Journal Asiatique*, 1858, II, p. 293.
6. Burnell, *The Arsheya-brâhmana*, Introduction, p. xliii.
7. *Krushta*, déclare-t-il (*The Arsheya-br.*, p. xliii) est indubitablement la première note, et on l'appelle généralement *prathama*; cela ressort du commentaire de Sâyana sur l'*Arsheya-br.* Le nom le plus communément donné à la 5e est *mandra*.
8. Le texte de la *Narada-çikshâ* semble intervertir l'ordre de *nishâda* (qui serait la 6e) et de *dhaivata* (la 5e).

Le *Bhâshika-sûtra*, le *Vâjasaneyî-prâtiçâkhya* (comment. *Indische Studien*, t. IV, p. 139), la *Pâniniya-çikshâ* (*Indische Studien*, t. IV, p. 351, etc.), donnent aux notes des *sâmans* les noms usités plus tard dans la musique sanscrite (*shadja* ou *shadga, rishabha*, etc.).

9. I, 5, 13-14. — Voir Burnell, *The Samhito-'panishad-br.*, p. vi.
10. I, III, 57-58.
11. Comp. chap. II, p. 269. Ils sont déjà cités dans la *Lomaçanya-çikshâ* (Burnell, *ouvr. cité*, p. vi, note).
12. Burnell, *The Sâmhito-'panishad br.*, p. vii.
13. Les Brâhmanas sont, rappelons-le, en prose; ils n'auraient que faire dans ce tableau, si on ne tenait compte de la méthode chantante que les Orientaux appliquent à toute lecture ou récitation. Ces deux accents, correspondant aux notes *fa* et *mi*, seraient des espèces particulières, factices en quelque sorte, de l'*udâtta* et de l'*anudâtta* (Burnell, *Id.*, p. xiii, note).
14. La *Mândûkî-çikshâ*, d'après Haug (*ouvr. cité*, p. 69) attribue au Rig-Veda 4 accents et non 3.
15. *Samaprakaçikâ*, I, 284. Voir Burnell, *Id.*, p. xix, note.
16. *Indische Studien*, t. I, p. 47, 48. — *Id.*, t. VII, p. 261, note.
17. *Taittirîya-prâtiçâkhya*, XXIII, 14, 15; éd. Whitney, p. 409.

texte[1], *tritiya*, *prathama* et *krushta*. Les Taittiriyas n'en connaîtraient que 4 (les quatre du tableau ci-dessus)[2].

Rapports établis entre les accents poétiques et les notes de la gamme classique. — Les techniciens hindous des diverses écoles védiques n'ont pas méconnu les rapports que les notes musicales devaient avoir avec l'accent poétique; mais leurs tentatives arbitraires et peu concordantes, pour rapprocher les accents usuels des Védas, *udâtta*, *anudâtta*, *svarita* et *pracita* ou *pracaya*, des notes connues de la gamme classique, ne sont certes pas de nature à faire faire un pas à cette question, aussi délicate qu'intéressante, de l'origine des notes musicales.

D'après les uns (*Pâninîya-çikshâ*, recension du Yajus, *çloka* 14[3]), à l'*udâtta* correspondent les notes *nishâda* et *gândhâra*[4]; à l'*anudâtta*, *rishabha* et *dhaivata*; au *svarita*, *shadja*, *pancama* et *madhyama*. — Mais la *Mândûkî-çikshâ* rapproche au contraire l'*udâtta* de *nishâda*, l'*anudâtta* de *shadja*, le *svarita* de *rishabha*, et le *pracita* de *dhaivata*[5]. — De son côté, le commentateur du *Taittirîya-prâtiçâkhya* (ch. XXIII, 16)[6] identifiait l'*udâtta* avec *dvitîya* (mi), l'*anudâtta* avec *mandra* (si), le *svarita* avec *tritîya* (ré) et le *pracaya* avec *caturtha* (do).

Ce sont là jeux de théoriciens entichés de parallélismes forcés et de minuties puériles, comme furent les Hindous à toutes les époques de leur histoire.

Rapports entre les 7 notes et les 7 mètres. — Nous pouvons en dire autant des rapports qu'on a essayé d'établir entre les 7 notes et les 7 mètres des hymnes védiques, chaque mètre ayant, d'après les techniciens du Véda, — comme plus tard d'après les théoriciens de l'époque classique, — sa note favorite[7].

Notes altérées. — En dehors des 7 notes naturelles, il semble bien que la musique védique ait connu, comme la musique sanscrite, des notes intermédiaires, correspondant aux dièses ou bémols de notre échelle chromatique; mais les règles relatives à l'emploi de ces *accidents* n'ont pu encore être déterminées[8].

Valeur de durée des notes. — La valeur ou durée affectée aux notes nous est mieux connue. Dans le système du *Mâtrâ-lakshana*[9], les différentes durées des notes sont les suivantes : l'unité de temps est appelée *hrasva* (brève); elle correspond au *laghu* de la théorie sanscrite[10] et vaut 1 *mâtrâ* ou *temps*. Les durées inférieures sont le quart de temps (*anumâtrâ*), la demi-*mâtrâ*. Viennent ensuite 1 1/2 *mâtrâ* (*adhyardha*); 2 *mâtrâs* (*dîrgha*); 2 1/2 *mâtrâs* (*ardha-tisras*); 3 *mâtrâs* (*pluta*); 3 1/2 *mâtrâs* (*ardha-catasras*).

Mais Burnell[11] déclare n'avoir pas saisi ces nuances lors de l'exécution des *sâmans*; dans l'usage courant, la durée de la note paraît dépendre de la longueur de la voyelle servant d'appui à la syllabe chantée, et on distinguerait seulement, en plus des notes brèves, les notes *dîrghas*, d'une durée double, et les notes *vriddhas*, d'une durée triple, ou simplement accentuées dans la prononciation. Le signe de la note *dîrgha* serait seul noté, dans les manuscrits du nord de l'Inde habituellement par la lettre *ra* « र », dans ceux du sud par le signe « o ».

Diversité des modes de notation en usage pour les sâmans. — Nombreux, en effet, sont les procédés de notation du chant des *sâmans*. A vrai dire, chaque école, on pourrait dire chaque prêtre, a le sien. La notation varie dans les manuscrits, suivant qu'ils proviennent de telle ou telle région de l'Inde; et il n'est pas exagéré de dire qu'il serait absolument impossible de trouver deux exemplaires présentant, à cet égard, une concordance parfaite[12]. Les manuscrits des *gânas* sont uniquement copiés par les prêtres professionnels du Sâma-Véda pour leur usage personnel; et, comme ils ne sont pas destinés au public, chaque copiste suit une méthode différente, du moins dans les détails, et ajoute, de-ci, de-là, tel signe qui lui est propre, dans le but de fixer sa mémoire et de faciliter sa lecture musicale.

A ne considérer que l'ensemble, on peut distinguer deux systèmes principaux de notation, l'un particulier aux manuscrits du Sud, qui se servent de lettres, tandis que l'autre, habituel aux manuscrits du Nord, emploie surtout des chiffres pour désigner les notes différentes.

Notation par lettres, du Sud. — La notation par lettres est, sans doute, la plus ancienne, elle est aussi la plus imparfaite; car, les lettres n'indiquant pas d'une façon suffisamment exacte les syllabes du texte auxquelles elles s'appliquent, ce procédé n'était pas de nature à préserver les chants des *sâmans* des altérations inévitables. Il y a, de plus, près de 300 groupes de lettres destinés à ce genre de notation, et s'intercalant dans le texte au détriment de la clarté. Aussi est-il impossible d'entrer dans les détails et d'exposer un système aussi compliqué; quelques indications suffiront à en donner une idée[13].

Les chants, dans cette notation, comme dans les autres du reste, sont divisés par des barres ou mesures (*parvans*). Après la première syllabe de la mesure, rarement en son milieu, on insère des groupes syllabiques ayant une signification particulière, c'est-à-dire désignant chacun une note ou un ensemble de notes.

Prenons pour exemple le commencement du 1[er] *sâman* des recueils de *gânas*, tel qu'il est noté dans les manuscrits du Sud, et où les lettres de notation sont en italique :

o *ta* gnâ i | â *cho* ya hi *na* vi ito yâ i | etc.

Dans ce système, *ta* désigne la 4[e] note (marquée par le chiffre 4 dans la notation du Nord), c'est-à-dire, comme l'indique le tableau de concordance de la page 265, la note *caturtha*; *cho* désigne les notes 2, 3, 1; *na*, les notes 1 et 2 et le signe *prenkha*[14]. — De la même façon, *ka* désigne une note, *ke* un groupe de 7 notes...

Les adeptes de l'école Jaiminîya emploient, paraît-il, un système analogue; mais alors chaque lettre représente une note distincte[15].

1. La *Nârada-çikshâ*. Voir Haug, *ouvr. cité*, p. 69.
2. Ed. Whitney, p. 410. Comp. Haug, *ouvr. cité*, p. 60. Voir chap. IV, p. 306.
3. Voir *Indische Studien*, t. IV, p. 351.
4. C'est-à dire, comme le remarque Râm dâs Sen (*Aitihâsika rahasya*, t. III, p. 121. 125), les deux notes qui ont 2 *crutis*; tandis que les notes à 3 *crutis* correspondent à l'*anudatta*, et celles à 4 *çrutis* au *svarita*.
5. Voir Haug, *ouvr. cité*, p. 56-57.
6. Ed. Whitney, p. 410.
7. Voir notamment le *Chandah-sûtra* du métricien Pingala (A. Weber, *Indische Studien*, t. VIII, p. 236, 256, 259).
8. Burnell, *The Arsheya-br.*, p. xliv, note.
9. Burnell, *The Samhito-panishad-br.*, p. xix.
10. Voir chap. IV, p. 297 et 300.
11. Burnell, *id.*, p. xx.
12. Burnell, *The Arsheya-br.*, p. xli.
13. Burnell, *The Arsheya-br.*, p. xxvi.
14. Dont nous donnons plus loin la signification.
15. *Id.*, p. xxvii.

Notation par chiffres, du Nord. — La méthode de notation à l'aide de chiffres, qui, originaire du Nord, a fini par se généraliser, mais plus récemment, dans l'Inde entière, est beaucoup plus simple ; mais là encore il existe des différences de détail très grandes d'une école (*çâkhâ*) et d'une époque à l'autre[1]. Le système qu'expose Burnell, dans l'*Introduction* de son édition de l'*Arsheya-brâhmana* (p. xli-xlvii), pour donner une idée de la façon dont les prêtres actuels chantent le Sâma-Véda, est celui de la *Kauthumi-çâkhâ;* c'est celui suivi dans la plupart des éditions modernes des *sâmans*. Les six premières notes y sont désignées par les chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6; la dernière, peu usitée en fait, par le chiffre 7 ou le signe « ⌒ ». Ils correspondent, ainsi que nous l'avons déjà dit[2], aux notes *fa mi ré do si la sol*, et se placent au-dessus de la ligne, sur la syllabe correspondante du texte du *sâman*.

Outre ces signes, affectés aux 7 notes simples (*prakritis*), il y a 7 autres signes ou termes techniques[3], indiquant certaines modifications de mesure, d'octave, ou bien des groupes de notes : 1° le *prenkha* « $\bar{2}$ » (dans le sud « *pre* ») augmente de deux temps (*mâtrâs*) la durée de la syllabe précédente et prend fin avec la seconde note; 2° le *namana* représente les 3 premières notes de l'échelle (1, 2 et 3); 3° et 4° les deux *karshanas* marquent l'octave supérieure « ∧ », ou l'octave inférieure « ∨ » et leur signe affecte toutes les notes intermédiaires; 5° le *vinata* « s » (ou « *vi* ») sert à représenter les notes 1 et 2; 6° et 7° les deux autres signes *vikritis* sont des fioritures ou petites notes : l'*atyutkrâma* tenant lieu du groupe de notes 4, 5, 6, 5, et le *samprasârana*, du groupe 2, 3, 4, 5.

Parmi les nombreux termes techniques que renferme encore le vocabulaire propre aux prêtres du Sâma-Véda, nous nous bornerons à citer l'*abhigata*, qui augmente d'un temps (*mâtrâ*) la durée de la note précédente, et est indiqué ordinairement (dans l'édition de la *Bibliotheca Indica* notamment) par le chiffre « 7 ». Quand chacune des notes d'un groupe, exprimées déjà par des chiffres, est surmontée d'un nouveau chiffre ($\overset{1}{2}\,\overset{1}{3}\,\overset{1}{4}\,\overset{1}{5}$), ce dernier indique la valeur de durée de la note. Les barres de mesures (*parvan*) ne servent qu'à indiquer que les notes intermédiaires se chantent d'une seule haleine, et la dernière note de la barre est toujours *vriddha*[4].

Spécimen de la notation des sâmans avec traduction en plain-chant. — Nous pouvons illustrer ces explications en donnant, comme spécimen, dans leur notation chiffrée[5], les deux premiers *sâmans* du recueil des chants védiques, avec leur transcription en notation du plain-chant empruntée à Burnell[6] :

Notation du 1er Sâman — **Gautamasya parka (I,1,1)**

Prastâva — Udgîtha

Ognâyi | âyâhi 3 voito yâ 2 i | toyâ 2 i |
(*) (*)

O-gnâ-i â-yâ-hi- vo-i-to-yâ - - i to-yâ - - i

grinâ noha | vyadâtoyâ 2 i | toyâ 2 i |
(*)

gri-nâ-no-ha vya-dâ-to-yâ - - i to-yâ - - i

Pratihâra — Upadrava — Nidhana

nâyi ho tâ sâ 23 | tsâ 2 i | vâ 234 auhovâ | hi 234 shî ||
(*)

nâ-i-ho-tâ-sâ - - tsâ - i vâ - - - au-ho-vâ-hi - - shî

Notation du 2e Sâman — **Kaçyapasya barhishyam (I,1,2)**

Prastâva — Udgîtha

Âgnâ âyâhi vî | tayâi | grinâno havyadâtâ
(*)

A-gna-â-yâ-hi-vi-to-yâ-i gri-nâ-no-ha-vya-dâ-tâ-

Pratihâra — Upadrava

23 yâi | nihotâsâtsâvarhâ 23 ishî varhâ
(*)

- - yâ-i ni-ho-tâ sa-tsi-var-hâ - - i-shi var-hâ-

Nidhana

2 shâ 234 auhovâ | vârhî 3 shî 2345 ||
(*)

i-shâ - - - au-ho-vâ var-hi- shî - - - -

Les *sâmans*, tels qu'ils sont donnés dans les publications indigènes, servaient de base à des compositions plus étendues et comportaient certaines modifications de détail. Dans son *Introduction* au *Samhitopanishad-brâhmana* (1877), Burnell émettait l'espoir (p. xx) de pouvoir donner un jour un de ces morceaux

1. Sâyana, dans son commentaire de l'*Arsheya-br.*, n'adopte aucun système de notation; lorsqu'il cite un *sâman*, il désigne toujours les notes par leur nom.

2. Voir le tableau p. 281.

3. Ces signes, purement modernes, sont appelés *vikritis* (Burnell, *The Arsheya-br.*, p. xliii).

4. Burnell, *The Arsheya-br.*, p. xliv.

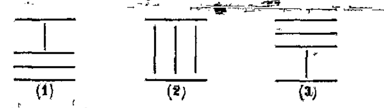
5. A défaut de l'édition de la *Bibliotheca Indica,* utilisée par Burnell, et que nous n'avons pas sous la main, nous reproduisons le texte d'une édition indigène (*sans lieu ni date*), la *Sâma-vidhâna-brâhmanasya Sama-sûci* (p. 1).

6. *Ouvr. cité*, p. xlv-xlvi. — Burnell fait observer que la ressemblance entre les *sâmans* et les airs du plain-chant n'est pas parfaite, que certains passages des premiers (plus anciens et moins *cultivés*) sont contraires aux règles du second et assez désagréables pour des oreilles étrangères; enfin que le chant y est continu et non *staccato* (p. xliv).

(*) Remarque. — L'édition que nous avons suivie présente indubitablement, aux endroits marqués d'un astérisque (*), quelques variantes de détail comparativement à celle de la *Bibliotheca Indica*. Il en résulte que la transcription en plain-chant ne correspond pas parfaitement avec le texte placé en regard. Mais le lecteur prévenu pourra obvier à cet inconvénient, notre seul but étant de faire saisir par un exemple le système de la notation védique dans son ensemble, en donnant en même temps une idée, quelque peu imparfaite, de ce que pouvaient être les *Cantilènes* du Sâma-Véda.

de chant, tel que le *Rathamtara*[1], dans son entier; mais nous ne croyons pas qu'il ait pu, dans une publication postérieure, réaliser ce projet.

L'exécution des sâmans et les moyens mnémotechniques employés. — Cela est d'autant plus regrettable que l'art des *sâma-gas*, presque tombé en désuétude, semblerait aujourd'hui bien près de disparaître. Mais cette décadence est, certes, moins surprenante que le fait qu'une méthode liturgique aussi compliquée ait pu se perpétuer, d'une façon si minutieusement exacte et pendant de si longs siècles, dans les écoles religieuses, par la seule tradition orale, avant d'avoir été fixée par l'écriture. Dans le rituel formaliste des Védas, il ne fallait oublier, pour que les prières, véritables incantations, eussent leur efficacité, ni une syllabe, ni une intonation. Cela n'a pu se faire que grâce à la faculté prodigieuse de mémoire, que les besoins d'un culte exigeant et d'une littérature aux proportions inouïes et colossales avaient développée dans la race âryenne. Les prêtres usaient, il est vrai, de procédés mnémotechniques ingénieux, afin de se reconnaître dans le dédale inextricable des prescriptions de leurs livres saints. Pour se guider dans l'exécution complexe de la série des *stomas*[2], qu'ils psalmodiaient au cours du sacrifice, les chantres du Sâma-Véda avaient imaginé diverses méthodes en quelque sorte mécaniques. Ils prenaient, par exemple, pour les *stomas* de 15 parties, un nombre équivalent de petites baguettes de bois *udumbara*, de la longueur de la main, appelées *kuça*, et les disposaient sur 3 rangs, ou *paryâyas*, de 5 chacun, en commençant par le bas d'une manière particulière, comme le montre la figure ci-dessous.



Quand le *stoma* se composait de 17 ou 21 parties, on ajoutait, au-dessus du 3e tas, le nombre de baguettes nécessaires[3].

Mouvements et figures des doigts et des mains. — Il marquaient encore les notes ou les accents par des figures ou mouvements appropriés des doigts et des mains[4], que décrivent divers manuels[5], et que Burnell avait pu voir exécuter par les *sâma-gas*[6]. Dans la récitation du Rig-Véda notamment, l'extrémité du pouce appliquée à la naissance de l'index désignait l'*udâtta*; de la même façon le *svarita*, le *dhrita* ou *pracaya*, l'*anudâtta*, se marquaient à l'aide du pouce en combinaison avec l'annulaire, le médius, ou le petit doigt successivement.

Renseignements complémentaires sur la théorie musicale. — Certains traités, notamment les *çikshâs*, renferment quelques renseignements complémentaires sur la théorie musicale; mais ces données sont évidemment récentes et ont peu de rapport avec le sujet de ce chapitre. Nous nous bornons donc à signaler la mention que fait la *Nârada-çikshâ*, par exemple (2e *khanda*), des 7 notes (*shadja*, etc.); — des 3 gammes, *shadja*, *madhyama* et *gândhâra*, cette dernière inconnue du *Nâtya-çâstra*; — des 21 *mûrchanâs* (7 pour chacune des gammes), et des 49 *tânas*, etc. Nous avons là encore un exposé de la théorie des *râgas* ou mélodies-types (qui devait prendre une si grande extension postérieurement au Traité de Bharata), avec indication des 43 *grâma-râgas*. Le 3e *khanda* (chapitre) distingue 10 espèces de chants (*gânas*) : *rakta*, *pûrna*, *alamkrita*, etc., et 14 fautes en matière de chant. Il renferme l'identification, admise également par la *Mândûki-çikshâ*, des notes avec certains objets de la nature, leur distribution entre 4 castes, le rapport des notes avec le cri de certains animaux, les organes qui sont censés les émettre; enfin décrit la gymnastique des doigts et des mains appropriée à leur désignation, etc., etc.

Ces données de la théorie musicale se retrouvent point par point dans les traités ou *samgîtas* de la période classique[7], et ne nous apprennent rien sur ce que pouvait être la musique âryenne ou pré-sanscrite, encore si peu connue.

Conclusion. — A vrai dire, dans les pages qui précèdent, nous n'avons pu tracer qu'une ébauche incomplète de l'art musical védique, dont l'origine se perd dans un nébuleux passé, avec ces antiques cantilènes religieuses, premiers balbutiements de l'homme aux prises avec les forces de la nature qui l'émerveillent et qui l'effrayent, à la fois actes d'adorations naïves et spontanées et d'incantations utilitaires et égoïstes. Dans les pratiques cultuelles, encore existantes naguère, de ce peuple éminemment conservateur, on peut espérer saisir comme un reflet de l'art des premiers temps.

Quant à la vie de la société profane, mondaine si l'on peut dire, dans laquelle les divertissements de la musique et de la danse tenaient une place importante, à côté des effusions mystiques et religieuses, elle nous échappe à peu près complètement. Nous rencontrons de-ci, de-là, des traces d'un certain raffinement, indices d'une civilisation grandissante; mais ce ne sont que des lueurs pâles et fugitives. La nuit des temps voile à jamais les premières manifestations musicales de cette race âryenne, qui, descendue des plateaux du Pamir et de l'Hindou-Kouch, se trouvait campée dans les vallées du Sindh et du Penjab, en marche pour la conquête de l'Inde. Là, elle devait atteindre rapidement au comble de la puissance politique, à l'apogée de la gloire littéraire et artistique, et, dans une ère de prospérité malheureusement trop courte, développer en paix les merveilleuses dispositions dont l'avait dotée la nature pour la musique, qui fut, dès l'origine, et qui resta toujours son art de prédilection.

CHAPITRE IV

LA THÉORIE CLASSIQUE

Classification hindoue des arts de la musique. — Dans le système d'esthétique de l'Inde, comme dans

1. Voir, plus haut, p. 278.
2. Voir p. 278.
3. Voir à ce sujet Haug, *Aitareya-brâhmana*, t. II, p. 185, note, et comp. Burnell, *The Arsheya-br.*, p. xxviii et 105.
4. Nous verrons plus tard, dans la musique classique, le chef d'orchestre se livrer à une gesticulation analogue, pour marquer les différents temps de la mesure. V. chap. IV, p. 297.
5. Par exemple, le récent *Dhârana-lakshana* de Sabhâpati (Burnell, *ouvr. cité*, p. xxviii), la *Pâninîya-çikshâ* (recension du *Rik*, vers 43 dans A. Weber, *Indische Studien*, t. IV, p. 365); le *Taittirîya-prâtiçâkhya*, éd. Whitney, p. 412.
6. Burnell, *ouvr. cité*, p. xxviii.
7. Voir le chapitre suivant.

celui de la Grèce, la musique ne constituait pas, du moins à l'origine, un art distinct. On peut dire qu'il en fut de même dans toute l'antiquité. « L'esprit antique, remarque M. A. Gevaert (*ouvr. cité*, I, p. 27), ne pouvait se résoudre à séparer la musique de la poésie et de la danse. Parole, chant, jeu des instruments, mouvements du corps, tout devait être fondu en une puissante unité pour la production d'une œuvre d'art complète. »

C'est dans le théâtre que cette union trouva sa réalisation la plus parfaite, et, à un degré moindre, dans les compositions, chorales ou non chorales, de la poésie lyrique, où l'élément orchestique et l'action scénique jouaient et jouent encore dans l'Inde, à côté du chant et du jeu des instruments, un rôle essentiel et indispensable.

Aussi loin que nous pouvons remonter dans la théorie hindoue, nous trouvons donc le chant et l'instrumentation musicale étroitement unis, « à l'image d'un cercle de feu », à la mimétique et à la danse, aussi bien qu'à la poésie, au texte (*pada*), sous le terme général de *gândharva*.

Science du gândharva. — C'est du nom des êtres mythiques transformés en musiciens du paradis d'Indra que la science musicale a été ainsi appelée le *gândharva-véda*[1]. D'après le *Nâtya-çâstra*[2], cette science traite de trois objets distincts; elle embrasse : 1° la théorie des sons musicaux (*svara*), qu'ils proviennent du luth corporel (*çârîrî-vînâ*) ou des instruments proprement dits; 2° le rythme musical et orchestique et la mesure (*tâla*); 3° la grammaire et la métrique appliqués au texte chanté (*pada*).

Science du samgîta. — Plus tard, la science musicale sera appelée *samgîta-vidyâ;* les manuels (*samgîta-çâstras*) traiteront du chant (*gîta*), des instruments de musique (*vâdya, vâditra*) et de la danse (*nritya*) comprenant la mimétique et l'action scénique (*abhinaya*). On retrouve cette division générale dans la plupart des ouvrages postérieurs au *Traité sur le Théâtre* de Bharata[3].

De ces trois éléments du *samgîta*, le premier est le chant : c'est en raison de la supériorité du *gîta* que l'on a donné à l'ensemble le nom de *samgîta;* son importance prime celle de l'instrumentation musicale, qui n'en est que l'accompagnement; de même la danse se modèle sur le jeu des instruments[4].

Il va sans dire que nous ne nous occuperons dans cette étude que de la musique vocale et instrumentale, à l'exclusion de l'orchestique et du texte.

Distinction du mârga-samgîta et du deçî-samgîta. — Les auteurs postérieurs au *Nâtya-çâstra* distinguent deux espèces de *samgîtas*, la doctrine classique, traditionnelle (*mârga*), apportée du séjour des dieux sur la terre et consignée, d'après la révélation de Brahmâ, dans les œuvres de Bharata et des premiers musiciens-ascètes; et la méthode populaire (*deçî*), variable suivant les diverses régions de l'Inde, et dont l'objet, non plus divin, mais exclusivement terrestre, est de toucher et de charmer le cœur des humains[5]. Ils les exposent généralement toutes les deux : l'Inde est par excellence le pays où rien ne se perd. Du reste, les deux systèmes ne paraissent aucunement contradictoires, l'un étant le résultat de l'évolution régulière de l'autre, qu'il complète en quelques-unes de ses parties. Contrairement à l'opinion émise par S. M. Tagore (*Six Principal Râgas*, p. 2), nous estimons que la doctrine classique n'est jamais complètement tombée en désuétude; c'est toujours à elle que se réfèrent d'abord les théoriciens, jusqu'à Soma (xvııe siècle) et au delà, en la faisant suivre de leur système plus ou moins personnel, emprunté à la tradition populaire et régionale. Nous pouvons donc l'exposer en son entier, sans craindre de faire œuvre inutile.

Théorie physique et physiologique du son. — La musique de l'Inde n'est pas une musique scientifique; cependant les théoriciens postérieurs à Bharata ont imaginé ou reproduit certaines lois de production et de propagation du son qu'il serait intéressant de résumer. Bornons-nous aux quelques indications suivantes :

Le système entier de la musique (chant, instruments, danse), aussi bien que celui du langage, aussi bien que celui de l'univers, repose sur le son (*nâda*)[6]. Le son est à l'état latent ou non produit (*an-âhata*), ou bien produit par un choc (*âhata*), et ces deux alternatives peuvent se présenter dans le corps humain ou dans l'atmosphère[7]. Dans le corps, l'âme universelle (*âtman*) émet l'esprit vital (*manas*); du choc de l'esprit sur le feu corporel jaillit le souffle (*mâruta*), qui, de la « jointure de brahma », remonte peu à peu et donne naissance au son dans les cinq organes de production suivants : le nombril, le cœur, le gosier, la tête et la bouche. Selon qu'il vient d'un de ces cinq endroits, le son est, successivement et dans l'ordre, très ténu (*ati-sûkshma*), ténu (*sûkshma*), fort (*pushta*), faible (*a-pushta*), et artificiel (*kritrima*)[8]. Le son peut, de même, avoir son origine dans l'éther, par l'action combinée du feu et de l'air.

Le *Nâtya-çâstra* se borne à distinguer le son (*svara*) vocal et le son instrumental; le premier est produit par le luth corporel (*çârîrî-vînâ*), autrement dit par les cordes vocales, le second par le luth fait de bois (*dâravî*)[9]. D'autres théoriciens compléteront cette classification, en y ajoutant le son que donnent les flûtes et les autres instruments[10].

Les octaves.

Les trois sthânas, organes producteurs du son, registres de la voix, ou octaves. — Le son musical, vocal ou corporel, le premier en importance, comme nous l'avons vu, a trois sièges de production ou *sthânas :* la poitrine (ou le cœur), la gorge et la tête[11]. A ces trois organes correspondent trois registres de la voix : elle est grave (*mandra*), moyenne (*madhya*) et aiguë (*târa*), suivant qu'elle vient de la poitrine, de la gorge ou de la tête. Chacun de ces trois registres est le double en acuité (*dvi-guna, uttaro-'ttara*) de celui qui le précède, et peut émettre 22 espèces de sons musicaux distincts, qu'on appelle *çrutis* (audition), parce qu'ils sont les plus ténus que l'oreille puisse percevoir.

A cet effet, les théoriciens sont allés jusqu'à admettre l'existence dans la poitrine de 22 tuyaux (*nâdi*)

1. V. plus haut, ch. II, p. 269.
2. V. *N.-ç.*, XXVIII, 7 et suiv., et comp. notre *Contribution à l'étude de la musique hindoue*, p. 54-55.
3. V. *Samg.-ratn.*, I, I, 21 et suiv.; *Samg.-darp.*, I, 3; *Samg.-pârij.*, 20.
4. *Samg.-ratn.*, I, I, 24; *Samg.-pârij.*, 20.
5. *Samg.-ratn.*, I, I, 22-33; *Râga-vibodha*, I, 6-7; *Samg.-pârij.*, 21.
6. *Samg-ratn.*, I, II, 1 et suiv.; *Samg-darp.*, I, 13 et suiv.
7. *Samg.-ratn.*, I, II, 3; *Samg.-darp.*, I, 15.
8. *Samg.-ratn.*, I, III, 3-5; *Samg.-darp.*, I, 34-38.
9. *N.-ç.*, I, 12. Comp. *Samg.-darp.*, I, 49-50.
10. *S.-S.-S.*, I, p. 21, l. 11-12.
11. *N.-ç.*, XXVIII, p. 32 de notre édition, et XIX, 40, 41. — *Samg.-ratn.*, I, III, 7; *Samg.-darp.*, I, 49. — Comp. *Période védique*, ch. III, p. 279.

en rapport avec les vaisseaux supérieurs (*ûrdhva-nâdi*) : à gauche *idâ*, à droite *pingalâ*, au milieu *susumnâ* (placé sur l'ouverture du sommet de la tête, le *brahma-randhra*), qui, frappés obliquement par le vent ou le souffle (*mâruta*), donnent successivement naissance aux 22 *çrutis* de plus en plus aiguës de cet organe[1]. Il en serait de même pour la gorge et la tête, pourvues l'une et l'autre de 22 tuyaux (ou cordes?) donnant des sons de plus en plus élevés dans l'échelle musicale.

Cette échelle musicale comprend donc 3 octaves, et l'espace de chacune de ces octaves se trouve partagé en 22 intervalles minimes. Mais la musique hindoue, obéissant à une loi constante chez tous les peuples, procède par sons nettement séparés les uns des autres, sans passer par tous les sons musicaux intermédiaires dont elle admet l'existence. Elle connaît, depuis les temps les plus reculés[2], la division de l'échelle en 7 notes (*svaras*), d'où le nom de *saptaka* (série de sept, heptacorde) donné à ce que nous appelons plus improprement une octave.

Ces sept notes, comme nous le verrons plus loin, sont désignées par les mots *shadja*, *rishabha*, *gândhâra*, *madhyama*, *pancama*, *dhaivata* et *nishâda* (ou simplement par la syllabe initiale de ces mots : *sa*, *ri*, *ga*, *ma*, *pa*, *dha*, *ni*), et à chacune est affecté un certain nombre de *çrutis*. C'est ainsi qu'on dit que, dans la gamme du mode **shadja**, *shadja* a 4 çrutis, *rishabha* 3, *gândhâra* 2, *madhyama* 4, *pancama* 4, *dhaivata* 3, *nishâda* 2; tandis que, en mode **madhyama**, *shadja* continue à avoir 4 *çrutis*, *rishabha* 3, *gândhârâ* 2, *madhyama* 4, mais *pancama* en a 3, *dhaivata* 4 et *nishâda* toujours 2[3].

Les çrutis.

Théorie des çrutis[4]. — Qu'est-ce donc, au juste, que la *çruti*, que nous trouvons à la base de la théorie des sons musicaux, et qui doit, à ce titre, retenir un instant notre attention? Le mot se rattache à la racine *çru*, écouter, entendre (grec κλύω); sa signification commune est *audition*, *fait d'entendre*. D'après la définition hindoue, c'est une division du son (*dhvanibheda*), la plus faible que l'oreille puisse percevoir clairement et distinguer; on ne peut aller au delà de cette quantité sonore sans tomber dans la confusion et détruire le plaisir auditif[5].

Nous n'avons pas, dans notre langage musical, de terme précis qui exprime exactement la nature et la valeur de cette unité de son, la plus faible que l'acoustique hindoue reconnaisse. Ce n'est pas absolument le quart de ton, qui résulterait de la division de notre demi-ton égalisé par tempérament en deux parties égales; — car, pour qu'il en soit ainsi, il faudrait que, dans le système hindou, ces intervalles (*antara*) équidistants soient la 24e partie et non la 22e de l'octave. Malgré cela, il nous arrivera de la traduire par le mot *quart de ton*; mais il faut qu'il soit bien entendu qu'elle lui est un peu supérieure et qu'elle représente exactement la quantité résultant du partage de l'octave en 22 parties égales et équidistantes.

1. *Samg.-ratn.*, I, III, 8; *Samg.-darp.*, I, 51, 52.
2. Voir *Période védique*, ch. III, p. 279 et suiv.
3. *N.-ç.*, XXVIII, 26-29.
4. Voir plus loin, ch. VIII, p. 369.
5. *Samg.-ratn.*, I, III, 23.
6. Voyez surtout *Samg.-ratn.*, I, III, 29-39.
7. Voir également le schéma ci-dessous, p. 287.
8. V. encore ch. VIII, p. 369-370.

Leur nomenclature. — A chaque *çruti*, selon une habitude de raffinement passée en règle pour toute la littérature, l'imagination hindoue a donné un nom, même à celles qui ne peuvent pas être regardées comme intercalaires, du moins dans la gamme type, leur place dans l'octave étant déjà tenue par une note. La signification de ces noms n'offre guère d'intérêt; ce n'est qu'à titre de document que nous les donnerons.

La théorie postérieure au *Nâtya-çâstra*[8] divise les *çrutis* en 5 espèces (*jâtis*), entre lesquelles elle les répartit inégalement :

L'espèce *dîpta* en a 4 : *tîvrâ, raudrî, vajrikâ, ugrâ*;
— *âyatâ* — 5 : *krodhâ, prasârinî, samdîpinî, rohinî, kumudvatî*;
— *karunâ* — 3 : *dayavatî, âlâpinî, madantikâ*;
— *mridu* — 4 : *mandâ, raktikâ, prîti, kshiti*;
— *madhyâ* — 6 : *chandovatî, ranjanî, mârjanî, raktikâ, ramyâ, kshobhinî*.

De même ces cinq *jâtis* sont distribuées inégalement entre les 7 notes de la gamme, de la façon suivante :

shadja :	*dîptâ, âyatâ, mridu, madhyâ*;
rishabha :	*karunâ, madhyâ*;
gândhâra :	*mridu*;
madhyama :	*dîptâ, âyatâ, mridu, madhyâ*;
pancama :	*mridu, madhyâ; âyatâ, karunâ*;
dhaivata :	*karunâ, âyatâ, madhyâ*;
nishâda :	*dîptâ, madhyâ*.

Leur disposition dans l'échelle complète. — On se rendra compte de la disposition des *çrutis* dans l'échelle d'une octave, en se reportant aux tableaux de la page 289[7], dont les premières colonnes indiquent de quelle façon et dans quel ordre les 22 *çrutis* sont affectées aux 7 notes de la gamme-type. On y verra que les notes se placent sur le degré de l'échelle occupé par *la dernière* de leurs *çrutis* propres. Par exemple, la note *shadja* a 4 *çrutis*, qui sont : *tîvrâ*, *kumudvatî*, *mandâ* et *chandovatî*; or, cette note n'occupe pas le premier échelon sur lequel est placée sa première *çruti* (*tîvrâ*), mais le quatrième, marqué par sa quatrième *çruti* (*chandovatî*); de même *rishabha* occupe le 7e échelon, tenu par *raktikâ*, etc., etc.

Nous insistons sur ce point extrêmement important, parce que la méconnaissance de ce procédé de disposition, que tous les auteurs sanscrits, depuis Çârngadeva jusqu'à Soma, s'accordent à indiquer, a été le point de départ d'erreurs flagrantes, qui ont rendu impossible, pour tous les écrivains européens et pour beaucoup d'écrivains indigènes, la compréhension de la théorie musicale hindoue, celle de la gamme en particulier[8].

Comme preuve de l'exactitude de notre affirmation[9], nous pouvons reproduire la démonstration suivante, en quelque sorte classique, par laquelle le *Nâtya-çâstra* (XXVIII, p. 28-29 de notre édition) et, après lui, le *Samgîta-ratnâkara* (I, III, 11-23), prétendent illustrer la théorie des *çrutis*.

On prend deux luths (*vînâs*) pareils, tels que le son soit le même pour l'un et pour l'autre. Ils ont 22 cordes[10], dont chacune donne un son de plus en plus aigu que la précédente, sans qu'il y ait place entre deux de ces sons pour un son intermédiaire [musicalement appréciable] : l'intervalle d'un son à un autre est la *çruti*.

9. Comp. *Samg.-ratn.*, I, IV, p. 46, et *Râga-vib.*, I, 17, p. 15, et 41, p. 29.

10. A côté de cet instrument pourvu de 22 cordes, il en existe un autre, dans l'Inde, appelé de même *çruti-vînâ*, formé de 22 ou de 23 touches ou chevalets, affectés à chacune des *çrutis* d'une octave. Voir ch. VI, p. 345. Comp. Day, *ouvr. cité*, *Appendice*, p. 160, et la revue *The Athenæum*, 5 nov. 1887, no 3132, p. 612.

Figurons, dans le tableau suivant, pour la commodité de notre exposition, les 22 cordes par autant de lignes parallèles, équidistantes, numérotées de 1 à 22. Cela fait, nous plaçons, dans chacun des deux luths, les 7 notes de la gamme de la façon suivante : *sa* sur la 4e corde (ou ligne), *ri* sur la 7e, *ga* sur la 9e, *ma* sur la 13e, *pa* sur la 17e, *dha* sur la 20e et *ni* sur la 22e. Les notes se trouvent ainsi sur la corde affectée à la dernière de leurs *çrutis* propres. Des deux luths, l'un reste fixe et servira de repère, le second est soumis aux variations suivantes dans le pincement des cordes :

1° On baisse de 1 *çruti* les notes de ce deuxième luth. Donc, dans notre tableau, *ni* se trouvera placé sur la corde 21, *dha* sur la corde 19, etc.;

2° Nouvel abaissement de 1 *çruti* : les deux notes en possession de 2 *çrutis*, *ga* et *ni*, descendues, par ces deux opérations, de 2 rangs dans le luth mobile, prennent respectivement la place de *ri* et *dha* du luth fixe, c'est-à-dire sonnent comme *ri* et *dha*;

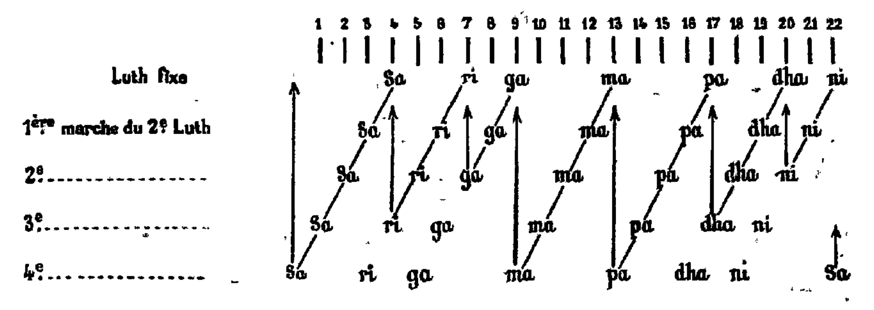
3° Par suite d'un troisième abaissement de 1 *çruti*, les deux notes en possession de 3 *çrutis*, *ri* et *dha*, du deuxième luth prennent respectivement la place de *sa* et *pa* du luth fixe...;

4° Enfin, à la suite d'une quatrième opération analogue, les trois notes à 4 *çrutis*, *sa*, *ma*, *pa*, du deuxième luth, prennent respectivement la place de *ni*, *ga*, *ma* du luth fixe...

Dans chacune de ces quatre opérations, on saisit distinctement chaque fois, en faisant résonner les deux luths, la distance qui sépare le son de l'un du son de l'autre, c'est-à-dire l'intervalle d'une *çruti* fixe à une *çruti* diminuée.

SCHEMA EXPLICATIF DE LA GENÈSE DES ÇRUTIS

D'APRÈS LE NÂTYA-ÇÂSTRA ET LE SAMGÎTA-RATNÂKARA



Les notes.

Nous avons vu plus haut[1] que, des 22 *çrutis* de l'octave, 7 avaient été élevées à la qualité de notes (*svaras*). Ce sont celles dont la douce résonance charme l'oreille[2], alors que la série des *çrutis* qui les précède les fait en quelque sorte désirer. Leurs noms diffèrent totalement de ceux des 7 *yamas* que nous avons trouvés dans la littérature exégétique des Védas[3].

Quand on veut noter ou solfier un chant, ou encore en manière d'abréviation, on emploie simplement la syllabe initiale des sept mots qui les désignent (*shadja*, *rishabha*, *gândhâra*, *madhyama*, *pancama*, *dhaivata*, *nishâda*); ce qui, en caractères sanscrits, donne la série suivante :

स (Sa) रि (ri) ग (ga) म (ma) प (pa)
ध (dha) नि (ni)

Etymologie, origine, lieu de production des sept notes. — Nous ne pouvons nous appesantir ici sur les diverses étymologies, souvent contradictoires, que l'ingéniosité des auteurs et des commentateurs a imaginées pour rendre compte de ces dénominations[4].

Tantôt le nom de la première note, **shadja** (née de six), est attribué au fait qu'elle est le fondement des six autres, ou, au contraire, qu'elle repose sur les six notes suivantes; tantôt elle est supposée exiger, pour son émission, l'emploi simultané de six organes : le nez, le gosier, la poitrine, le palais, la langue et les dents; elle naît de ces six organes. C'est la note prédominante[5]; cette excellence, elle la doit à son rang et à sa supériorité sur les autres, qui ne sont que ses ministres.

La seconde, **rishabha** (taureau), jouerait au milieu de la gamme le rôle du taureau au milieu d'un troupeau de vaches : elle attirerait à elle tous les cœurs.

La troisième, **gândhâra**, serait formée sur *gâna* (chant) : elle produirait le chant, ou charmerait dans le concert musical. Elle est de la même famille (*kula*) que *sa* et *ma*, ce qui lui a valu d'être placée à la tête d'une gamme dans le ciel[6].

La quatrième, **madhyama** (médiane), tirerait son nom de la place qu'elle occupe au milieu de l'octave. C'est la note par excellence (*pravara*), l'impérissable (*anâçin*) : les 7 notes peuvent disparaître, les unes ou les autres, dans les types de cantilènes (*jâtis*), sauf *ma* qui subsiste toujours, fixé par les chantres du Sâma-Véda eux-mêmes dans le *Gândharva-kalpa* (traité de musique)[7].

C'est également de sa place dans l'octave que **pancama** (cinquième) tirerait son nom. D'après une autre étymologie, elle serait issue de cinq places ou organes[8].

La sixième, **dhaivata**, entre autres étymologies, viendrait du chant des pêcheurs (*dhîvan*).

Enfin **nishâda**, appelée aussi quelquefois *saptama* (septième), tirerait son nom du fait que les sept notes finissent avec elle (rac. *sad*, avec préfixe *ni*, se reposer, s'asseoir), ou encore, comme on l'a proposé également pour *gândhâra*, du cri perçant du peuple montagnard que le même mot désigne[9].

Nous n'en avons pas fini avec ces élucubrations d'un caractère fantaisiste et puéril pour la plupart. Certains auteurs assignent aux notes les divers organes producteurs suivants[10] : *sa* vient de la gorge; *ri*,

1. P. 286.
2. *Samg.-ratn.*, I, III, 26-28; *Samg-darp.*, I, 56-57.
3. V. ch. III, p. 280.
4. *Samg.-ratn.*, d'après Matanga, etc., I, III, p. 39.
5. *Samg.-ratn.*, I, IV, 6.
6. *Samg.-ratn.*, I, IV, 7.
7. *N.-ç.*, XXVIII, 72-73. Comp. *Samg.-ratn.*, I, IV, 6.
8. A. Régnier, *Rig-Véda-prâtiçâkhya* (*Journal Asiatique*, 1858, t. II, p. 325).
9. A. Weber, *Indische Studien*, IV, p. 140, note.
10. Le *Bhâshika-sûtra*, notamment; V. *Indische-Studien*, X, p. 421.

de la tête; *ga*, des narines; *ma*, de la poitrine; *pa*, à la fois de la poitrine, de la tête et de la gorge; *dha*, du front; et *ni*, de tous les organes.

Faut-il, comme le veut S. M. Tagore[1], accorder plus de confiance et d'autorité à la théorie hindoue d'après laquelle les notes proviendraient de l'imitation du cri des animaux et du chant des oiseaux? Pour lui, « la musique doit son origine aux expressions simples et immuables de la nature animée... »; l'homme, moins bien doué à cet égard que les autres animaux, n'aurait pas trouvé dans son propre fonds les idées premières de l'art du chant : la musique ne serait pas innée en lui, ni instinctive; il la devrait à une copie de la voix de la nature. S. M. Tagore s'essaye longuement à soutenir cette thèse. Rien dans la nature n'attire notre attention et n'éveille nos sentiments aussi rapidement que le son. Dans le premier état de la société, l'homme, placé par son genre de vie au milieu des sons de la nature, aurait reçu inconsciemment une éducation musicale dans les champs et les forêts, et aurait bientôt appris à discerner dans le cri des animaux les menus intervalles musicaux, qui sont les germes de la mélodie et dont sortit, avec le temps, la gamme naturelle. C'est ainsi que les intervalles de l'octave n'ont pas été trouvés par une chance heureuse, ni choisis arbitrairement, mais sont le résultat d'une observation minutieuse, qui classa les sons de la nature dans les sept degrés de l'échelle musicale, et sut, dès l'époque védique, reconnaître que le 8e degré répète avec plus de force le 1er de la série. Grâce à leur sens artistique et à une science de l'acoustique suffisant aux besoins de leur musique, les Hindous sont ainsi arrivés, dès une haute antiquité, sans calculs mathématiques, à découvrir une vérité à laquelle les Européens n'ont atteint qu'à une époque récente et après de longues recherches scientifiques.

Et, à l'appui de sa thèse, S. M. Tagore reproduit les attributions suivantes aux sept notes du cri des animaux, qu'on retrouve dans la technique hindoue[2]. La note *sa* aurait été empruntée à l'appel du paon, *ri* au beuglement du bœuf, *ga* au bêlement de la chèvre, *ma* au hurlement du chacal ou au cri de la grue, *pa* au cri de l'oiseau noir appelé *kokila* (le coucou indien)[3], *dha* au cri de la grenouille ou au hennissement du cheval, *ni* au barrit de l'éléphant.

Les noms que les anciens auteurs sanscrits avaient donnés aux notes, il y a deux mille ans et plus, sont restés tels dans l'Inde jusqu'à nos jours, mais ont subi certaines déformations du fait de la prononciation ou de leur transcription dans les différents idiomes et dialectes de la péninsule. C'est ainsi que S. M. Tagore écrit *sharja, rishava*, etc.; — que le cap. A. Willard[4], suivant l'orthographe et la prononciation de l'hindoustani, les donne sous la forme corrompue *khuruj, rikhub, gundhar, muddhum, punchum, dhyvut, nikhad*; — que, selon sir W. Jones[5], *shadja* doit se prononcer *sharja*, selon J.-D. Paterson[6] *sarja* ou *kharja*, tandis que *rishabha* se prononcerait *rikhabh*, et *nishâda nikhad*.

Les 7 notes pures. — Les 7 notes de la gamme sont pures ou naturelles (*çuddhas*), quand elles possèdent toutes leur *çrutis*, c'est-à-dire quand elles occupent dans l'échelle leur place naturelle, quand elles sont séparées les unes des autres par le nombre exact de *çrutis* que l'acoustique hindoue leur a affecté. Ce sont celles dont il a été question jusqu'ici.

Les notes altérées. — Mais il peut être nécessaire de modifier les intervalles qui séparent ainsi les sept notes les unes des autres, pour éviter la monotonie résultant d'une musique qui ne serait fondée que sur une seule gamme toujours la même. Si on dispose autrement les notes de la gamme diatonique sur les 22 degrés de l'octave, on obtient des sons différents des précédents, des sons altérés. Ces altérations, qui correspondent à nos *dièses* et à nos *bémols*, et qui dans la musique hindoue, où il ne paraît pas y avoir de *changement de tons*, donnent simplement naissance à différents *modes* de la gamme, sont plus ou moins nombreuses suivant les systèmes.

Théorie de Bharata[7]. — Les notes qui ont subi un pareil déplacement sont dites intercalaires (*antarasvaras*) dans le *Nâtya-çâstra*; elles sont intermédiaires entre deux notes naturelles, entre lesquelles elles jouent le même rôle que la période intermédiaire qui sépare l'une de l'autre deux saisons; elles sont communes à l'une et à l'autre (*sâdhârana-kritas*); et, du fait qu'elles n'en sont séparées que par un intervalle réduit, on les appelle encore *kâkalî* (extrême ténuité) ou *kaiçika* (de l'épaisseur d'un cheveu). Bharata n'indique que deux *sâdhâranas* des notes.

Supposons *ni* augmenté de 2 *çrutis* : il n'est plus *ni*, il n'est pas davantage *sa*, il constitue un son intermédiaire entre eux; on dit, dans ce cas, que *ni* est *kâkalî*. De même *ga*, placé sur une *çruti* intermédiaire entre *ga* et *ma*, prend le nom d'*antara*.

Système de Çârngadeva, etc.[8]. — Dans le système postérieur du *Samgîta-ratnâkara* (et du *Samgîta-darpana* qui se borne en général à le copier), le nombre des altérations de notes s'élève à 12, et on dit qu'il y a 12 notes *altérées* (*vikritas*), ce qui, avec les 7 notes naturelles (*çuddhas*), donnerait au total 19 notes[9]. Mais, en serrant de plus près cette théorie, on constate, comme nous allons le voir, qu'en réalité les 12 altérations prétendues ne donnent naissance qu'à 7 sons nouveaux. La question est importante, puisque ce sont ces notes altérées qui, par leur position différente dans l'échelle complète, serviront à former les divers modes du système; aussi devons-nous l'examiner avec quelques détails, en suivant pas à pas l'exposé classique de la formation des notes *vikritas*, que reproduisent successivement le *Samgîta-ratnâkara*, le *Samgîta-darpana* et le *Râga-vibodha*[10].

Le tableau suivant, qui indique, avec les dénominations nouvelles qui en résultent pour les notes, les 12 altérations, permettra de mieux comprendre cette démonstration.

1. *Six Principal Râgas*, Introduction, p. 11.
2. *Samg.-ratn.*, I, III, 48; *Samg.-darp.*, I, 161-162. Comp. *Amara-Koça*, Bombay, 1882, 2e éd., p. 40.
3. Cette attribution de la note *pa* au chant du *kokila* a passé dans toute la littérature.
4. *Ouvr. cité*, p. 43.
5. *Ouvr. cité*, p. 139.
6. *Ouvr. cité*, p. 177.
7. *N.-ç.*, XXVIII, 36-38, p. 32-34 et 61-63 de notre édition. Comp. ch. VIII, p. 371.
8. *Samg.-ratn.*, I, III, 42-47; *Samg.-darp.*, I, 59-64. Comp. *Râga-vib.*, I, p. 19-20. — Voir plus loin, ch. VIII, p. 371.
9. *Samg.-ratn.*, I, III, 47.
10. S. M. Tagore paraît s'appuyer sur les mêmes textes pour exposer la théorie des notes *vikritas*. Mais, ou il n'en a pas saisi le sens, ou bien, préoccupé de ramener cette démonstration à la formation de l'échelle chromatique dite moderne de 12 notes, 7 pures et 5 altérées, telle qu'il la conçoit, il en a pris à son aise avec les textes, qui, nous le répétons, deviennent incompréhensibles si l'on ne place pas les notes sur la dernière de leurs *çrutis*. (V. *Six Principal Râgas*, Introduction, p. 16-17.)

Nos d'ordre des çrutis	Notes pures: Noms	Notes pures: Nombre de çrutis.	Notes altérées: Noms	Nombre de çrutis.	Noms	Nombre de çrutis.
1		↑	*kaiçika-ni* ...	3		
2			•		*kâkali-ni*	4
3			*cyuta-sa*	2	•	
4	sa	4	•		acyuta-sa...	2
5		↑	•			
6			•			
7	ri	3	vikrita-ri ...	4	——	
8		↑	•		•	
9	ga	2	•		•	
10		↑	*sâdhârana-ga*.	3	•	
11			•		*antara-ga* ...	4
12			*cyuta-ma*	2	•	
13	ma	4	•		acyuta-ma..	2
14		↑	•		•	
15			•		•	
16	*pa**	3*	kaiçika-pa ..	4	*tri-çruti-pa* ..	3
17	pa	4	•			
18		↑	•			
19			•			
20	dha	3	vikrita-dha .	4	——	
21		↑	•		•	
22	ni	2	•		•	
(1)		↑	(kaiçika-ni).	(3)		
(2)			•		(kâkali-ni) ..	(4)
(3)			(cyuta-sa) ..	(2)	•	
(4)	(sa)	(4)	•		(acyuta-sa) .	(2)

Nota. — *pa** est placé sur le 16e degré en mode *madhyama*.

Démonstration de la théorie des notes altérées (système de Çârngadeva). — Disposons les 22 *çrutis* et les 7 notes pures dans leur ordre normal, c'est-à-dire de telle sorte que chaque note se trouve placée, dans l'échelle, sur la dernière de ses *çrutis* : *sa* sur le 4e degré, *ri* sur le 7e, etc.[1].

Cela fait, rendons-nous compte des 12 altérations de notes qui vont suivre, en raison soit du déplacement des notes pures, soit d'une modification dans le nombre de leurs *çrutis* indépendamment de tout déplacement.

1re altération. — Sa (4 *çr.*) descend du 4e degré sur le 3e ; sa 1re *çr.* a été prise par *kaiçika-ni*, qui l'occupe : il n'en a plus que 2 et est dit *cyuta* (déplacé = 1er son nouveau) ;

2e. — Sa reste sur le 4e degré ; mais, *kâkali-ni* lui ayant pris ses deux premières *çr.*, il n'en a plus que 2 et est dit *acyuta* (non déplacé) ;

3e. — Ri (3 *çr.*) est toujours sur le 7e degré, mais, ayant pris la dernière *çr.* de *sa* (devenu *cyuta*), se trouve en avoir 4 ;

4e. — Ga (2 *çr.*) quitte le 9e degré pour se placer sur le 10e, prenant ainsi la 1re *çr.* de *ma* : il en a 3 et devient *sâdhârana* (2e son nouveau) ;

5e. — Ga se place non plus sur le 10e, mais sur le 11e degré, prenant ainsi 2 *çr.* à *ma* : il en possède alors 4 et est dit *antara* (3e son nouveau) ;

6e. — Ma (4 *çr.*) descend du 13e sur le 12e degré ; de plus, ayant donné sa 1re *çr.* à *sâdhârana-ga*, il n'en a plus que 2 : il est *cyuta* (4e son nouveau) ;

7e. — Mais si Ma reste sur le 13e degré, se bornant à abandonner à *antara-ga* ses deux premières *çr.*, il n'en a plus que 2 et est dit *acyuta* ;

8e. — Pa (4 *çr.*), pour former le mode *madhyama*[1], perd sa dernière *çr.* au profit de *dha*, et occupe le 16e degré : il n'a plus que 3 *çr.* et devient, par suite, *tri-çruti* (5e son nouveau).

9e. — Si, de plus, Pa entre en possession de la dernière *çr.* de *ma* (devenu *cyuta*), tout en restant sur le 16e degré, il obtient 4 *çr.* et est dit *kaiçika* ;

10e. — Dha (3 *çr.*) a 4 *çr.* en mode *madhyama*, par suite de l'acquisition de la dernière *çr.* de *pa* ; mais il reste sur le 20e degré : il est *vikrita*, mais ne donne pas un nouveau son ;

11e. — Ni (2 *çr.*), ayant pris la 1re *çr.* de *sa*, passe du 22e sur le 1er degré de l'octave nouvelle : il a 3 *çr.* et devient *kaiçika* (6e son nouveau) ;

12e. — Si, au contraire, Ni prend à *sa* (de la nouvelle octave) ses deux premières *çr.*, il se place sur le 2e degré, a 4 *çr.* et est dit *kâkali* (7e son nouveau).

TABLEAU DES NOTES PURES ET ALTÉRÉES DANS LE SYSTÈME DE ÇÂRNGADÊVA

(*Echelle chromatique de 14 notes*).

Çrutis: Nos d'ordre	Çrutis: Noms	Notes pures: Noms	Notes pures: Nombre de çrutis.	Notes altérées: *sa*	*ri*	*ga*	*ma*	*pa*	*dha*	*ni*	*sá*	Traduction conventionnelle.	Correspondance approximative.
4	chandovatî	shadja	4	acyuta	...	...	...	...	...	...	...	sa	*do*
5	dayâvatî												
6	ranjanî												
7	raktikâ	rishabha	3	...	vikrita	...	...	...	...	...	...	ri	*ré*
8	raudrî												
9	krodhâ	gândhâra	2	...	...	——	...	...	...	...	...	ga	*mi♭*
10	vajrikâ	...	...	...	...	sâdhârana	...	...	...	...	...	ga♯	*mi♭*
11	prasârinî	...	...	...	...	antara	...	...	...	...	...	ga♯♯	*mi*
12	prîti	...	...	...	...	...	cyuta	...	...	...	...	ma♭	*mi*
13	mârjanî	madhyama	4	...	...	...	acyuta	...	...	...	...	ma	*fa*
14	kshiti												
15	raktâ												
16	samdipinî	...	...	...	...	...	...	kaiçika triçruti	...	...	...	pa♭	*sol*
17	alâpinî	pancama	4	...	...	...	...	——	...	...	...	pa	*sol*
18	madantî												
19	rohinî												
20	ramyâ	dhaivata	3	...	...	...	...	...	vikrita	...	...	dha	*la*
21	ugrâ												
22	kshobhinî	nishâda	2	...	...	...	...	...	...	——	...	ni	*si♭*
1	tîvrâ	...	...	...	...	...	...	...	...	kaiçika	...	ni♯	*si*
2	kumudvatî	...	...	...	...	...	...	...	...	kâkalî	...	ni♯♯	*si*
3	mandâ	...	...	...	...	...	...	...	...	...	cyuta	sa♭	*si♭*
4	chandovatî	shadja	4	...	...	...	...	...	...	...	acyuta	sa	*do*

1. Voir, plus loin, la formation du mode *madhyama*, p. 293.

On voit que le nombre des altérations, dans ce système, est bien de 12 ; mais les notes dites altérées ne le sont pas toutes de la même façon. Les unes (soulignées dans le tableau) ont bien changé de place dans l'échelle, donnant ainsi naissance à 7 sons nouveaux (*bhinnas*), différents des notes pures, — tandis que les 5 autres notes, de pures qu'elles étaient, deviennent, si l'on veut, des notes *vikritas*, mais uniquement par suite d'un changement purement théorique, comme le fait observer Soma[1], dans le nombre des *çrutis* que la technique leur attribuait. En réalité, ces 12 altérations se réduisent pratiquement à 7 ; d'où une échelle chromatique de 14 notes, que nous traduisons, ci-dessus, dans un nouveau *Tableau d'ensemble*, qui nous servira à transcrire à l'européenne les morceaux que Çârngadeva donne en notation sanscrite[2].

Système de Soma[3]. — Quatre cents ans plus tard, la théorie des notes altérées a subi quelques modifications : leur nombre a un peu augmenté, ce qui amène une plus grande variété dans la disposition possible des notes de la gamme diatonique à travers l'étendue de l'échelle. L'auteur du *Râga-vibodha*, après avoir très exactement reproduit la doctrine classique ancienne (*pracina-mata*), expose son propre système, celui du XVII[e] siècle.

Ce système comporte, non plus 12, mais 15 altérations possibles des notes ; mais, du fait de doubles emplois, c'est-à-dire de dénominations différentes affectées à une même position dans l'échelle, ces altérations se réduisent à 10 ; d'où une échelle chromatique de 17 notes. Les intervalles entre deux notes se resserrent jusqu'au quart de ton, ou peuvent au contraire s'élargir jusqu'à comprendre 5, 6 *çrutis*, comme dans certains modes[4], et même théoriquement 7 *çrutis*. Les modifications concernent les notes pures *ri*, *ga*, *ma*, *dha* et *ni*, à l'exclusion de *sa* et *pa*, — ce qui veut dire que l'espace entre *sa* et *ri* d'une part, entre *pa* et *dha* d'autre part, reste toujours occupé par 3 quarts de ton. Le tableau que nous en avons dressé ci-dessous suffit à faire comprendre l'économie du système, et permet de traduire en notation européenne les 23 *melas* ou échelles de Soma et ses 50 exemples de thèmes mélodiques, ou *râgas*[5]. Nous nous bornons donc à résumer la théorie, en remarquant que ri, qui possède normalement 3 çr., peut successivement en avoir 4 (*tivra-ri*)[6], 5 (*tivratara-ri=ga*) et 6 (*tivratama-ri=sâdhârana-ga*) ; que ga (2 çr.) arrive à en posséder 3 (*sâdhârana-ga*), 4 (*antara-ga*), 5 (*mridu-ma*) et 6 (*tivratama-ga=ma*) ; que ma (4 çr.) en a successivement 6 (*tivratama-ma*) et 7 (*mridu-pa*) ; que dha (3 çr.) en obtient 4 (*tivra-dha*), 5 (*tivratara-dha=ni*) et 6 (*tivratama-dha=kaiçiki-ni*) ; enfin que ni (2 çr.) en a 3 (*kaiçiki-ni*), 4 (*kâkali-ni*) et 5 (*mridu-sa*).

TABLEAU DES NOTES PURES ET ALTÉRÉES DANS LE SYSTÈME DE SOMA

(*Échelle chromatique de 17 notes*).

N[os] D'ORDRE	NOTES PURES	NOTES ALTÉRÉES								Traduction conventionnelle	Correspondance approximative.
		sa	*ri*	*ga*	*ma*	*pa*	*dha*	*ni*	*sa*		
4	sa (4)	—	...	...	...	...	...	...	...	sa	*do*
5	↑										
6											
7	ri (3)	...	—	...	...	...	...	...	...	ri	*ré*
8	...	...	tivra (4)	...	...	...	...	...	...	ri♯	*ré*
9	ga (2)	...	tivratara (5)	—	...	...	...	...	...	ga	*mi*♭
10	...	...	tivratama (6)	sâdhârana (3)	...	...	...	...	...	ga♯	*mi*♭
11	...	...	...	antara (4)	...	...	...	...	...	ga♯♯	*mi*
12	...	...	...	mridu-ma (5)	...	...	...	...	...	ma♭	*mi*
13	ma (4)	...	...	tivratama (6)	—	...	...	...	...	ma	*fa*
14											
15	...	...	...	...	tivratama (6)	...	...	...	...	ma ♯♯	*fa*♯
16	...	...	...	...	mridu-pa (7)	...	...	...	...	pa♭	*sol*
17	pa (4)	...	...	...	...	—	...	...	...	pa	*sol*
18											
19											
20	dha (3)	...	...	...	...	...	—	...	...	dha	*la*
21	...	...	...	...	...	...	tivra (4)	...	...	dha♯	*la*
22	ni (2)	...	...	...	...	...	tivratara (5)	—	...	ni	*si*♭
1	...	...	...	...	...	...	tivratama (6)	kaiçiki (3)	...	ni♯	*si*♭
2	...	...	...	...	...	...	...	kâkali (4)	...	ni♯♯	*si*
3	...	...	...	...	...	...	...	mridu-sa (5)	...	sa♭	*si*
4	sa (4)	...	...	...	...	...	...	...	—	sa	*do*

NOTA. — Les chiffres entre parenthèses indiquent le nombre des *çrutis* de la note.

Affinités des notes (consonances, dissonances, etc.). — Après avoir associé dans la gamme les sons qui leur paraissaient avoir le caractère musical ; après avoir, dans l'octave partagée en 22 degrés, déterminé les intervalles d'après lesquels devaient procéder les 7 notes pour satisfaire l'oreille, les Hindous ont, dès une très haute antiquité, reconnu le principe selon lequel le choix des sons qui entrent dans la composition d'un morceau ne peut pas être laissé à l'arbitraire du compositeur. Obéissant à une loi instinctive générale, qu'on retrouve chez les Grecs et chez tous les peuples civilisés, ils ont bien vite vu qu'il devait y avoir entre le son fondamental une fois choisi et les

1. *Râga-vib.*, I, 25-27, p. 19-22.

2. Voir, pour la *Correspondance approximative* des notes hindoues et européennes, ci-après, p. 293 et suiv. et chap. VIII, p. 370 et suiv.

3. *Râga-vib.*, I, p. 23-26, et III, p. 2, 10. Comp. ch. VIII, p. 371.

4. Voir, plus loin, p. 321-323, et surtout ch. VIII, p. 368, 371.

5. *Râga-vib.*, V. Comp. p. 321-323.

6. *Nous rencontrons ici pour la première fois* (Çârngadeva n'en use qu'accidentellement) le terme technique *tivra*, qui, plus tard, désignera communément les notes augmentées, ou *dièses* ; — alors qu'il faudra descendre jusqu'au temps de Aho Bala pour trouver le mot *komala*, répondant à notre *bémol*. (Comp. ch. V, p. 328.)

autres notes successives certaines affinités, certaines relations de prédominance, de consonance, ou au contraire de dissonance, que leur ingéniosité s'est plu à déterminer avec soin. Sans doute ne saurait-il être question ici d'une théorie rigoureusement scientifique; dans l'Inde, comme ailleurs, la science ne pouvait venir, dès l'origine, donner une explication complète ou rationnelle, ou faire la critique de spéculations systématiques procédant uniquement de l'instinct artistique. Mais, tel qu'ils l'ont formulé, leur système des rapports des notes entre elles est loin d'être irrationnel et mérite d'autant plus l'examen, qu'il est la base de la composition musicale dans l'Inde depuis plus de deux mille ans.

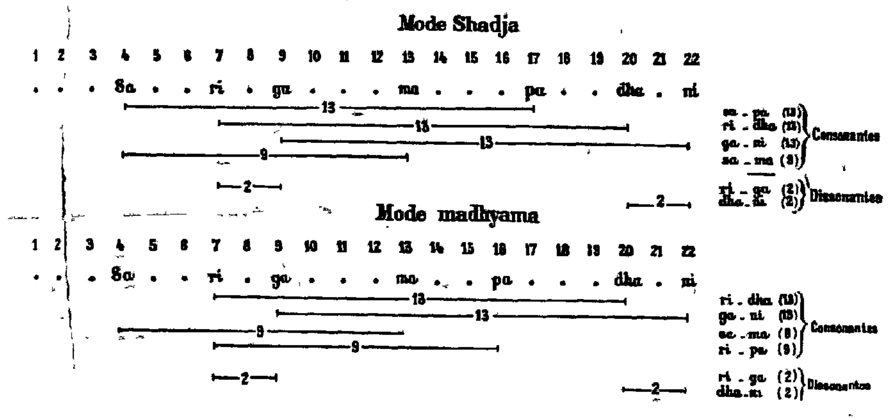
A leur point de vue, les notes doivent être envisagées sous quatre aspects : elles sont *vâdins* (rac. *vad*, sonner) ou fondamentales, *samvâdins* ou consonantes, *vivâdins* ou dissonantes, *anuvâdins* ou auxiliaires[1].

1° **Notes fondamentales.** — La note *vâdin* est la fondamentale, la dominante, et aussi la tonique (*amça*); en cette qualité, elle détermine le caractère du morceau : on la compare au souverain d'un Etat, dont les consonantes seraient les ministres, les auxiliaires les personnages de la suite, et les dissonantes les ennemis[2].

On avait cru remarquer que, quand telle ou telle tonique prédominait dans un chant, le chant exprimait un sentiment correspondant à cette tonique. D'où des règles strictes pour le choix de la note fondamentale, suivant le caractère qu'on voulait donner au morceau.

C'est ainsi que, sauf quelques variations suivant les systèmes[3], les notes *ma* et *pa* étaient généralement affectées à l'expression de l'amour (*çringâra*, érotique) et du rire (*hâsya*, comique), *sa* et *ri* convenant à l'héroïque (*vîra*), au tragique (*raudra*) et au merveilleux (*adbhuta*), *ga* et *ni* à la plainte (*karuna*, pathétique) et *ni* au merveilleux, enfin *dha* à l'horreur (*bibhatsa*, horrible) et à la crainte (*bhayânaka*, terrible).

Quant aux rapports des notes entre elles, les théoriciens indiquent la manière de les reconnaître facilement. Mais, pour comprendre leurs définitions, il est indispensable de dresser l'échelle des intervalles et des notes conformément à la manière classique, déjà indiquée, c'est-à-dire comme dans le tableau ci-dessous[4] :



2° **Notes consonantes.** — D'après Bharata, comme d'après Matanga[5], sont consonantes les notes entre lesquelles on compte 9 ou 13 intervalles ou *çrutis*[6]. Elles sont indiquées clairement dans le tableau qui précède. Nous pouvons traduire cette définition dans notre langage musical, en disant que les notes consonantes présentent l'intervalle hindou de quinte ou de quarte.

Formulée de façon différente, la règle des autres *samgîtas* aboutit au même résultat : ils attribuent nommément aux mêmes notes[7] le caractère consonant. Il faut l'interpréter ainsi : sont consonantes les notes au milieu desquelles il y a 12 ou 8 *çrutis* intercalées, c'est-à-dire 8 ou 12 divisions représentées chacune par un trait dans l'échelle (8 traits équivalant à 9 intervalles).

D'une importance moindre que la fondamentale, les consonantes ont aussi comme caractère la fréquence.

3° **Notes dissonantes.** — Les notes dissonantes sont celles qui ont entre elles un intervalle de 2 *çrutis* (ou entre lesquelles s'intercale 1 *çruti*[8]), comme

---

1. *N.-ç.*, XXVIII, 23-24, p. 27-28 et 55-57 de notre édition; *Samg.-ratn.*, I, III, 49-52; *Samg.-darp.*, 65-69; *Râga-vib.*, I, 36-38; *Samg.-pârij.*, 79-84.

2. *Samg.-ratn.*, I, III, 51-52; *Samg.-darp.*, 69; *Râga-vib.*, I, 37-38; *Samg.-pârij.*, 83-84.

3. Voir *N.-ç.*, XIX, 38-39; XXIX, 1-11 et 17-19; *Samg.-ratn.* I, III, 60. Comp. *Samg.-pârij.*, 94-96.

4. S. M. Tagore (qui, pour la même raison, ne paraît pas avoir mieux compris cette théorie des rapports que celle des notes altérées), après avoir reproduit, d'après une autorité anonyme, la règle suivant laquelle seraient consonantes (exception faite de *ma* et *pa*, qui se suivent) les notes possédant le même nombre de *çrutis*, prétend la combiner avec celle du *Samg.-darp.*, dans la règle générale suivante :

« On regarde comme *samvadins* les notes qui sont dans un rapport tel l'une avec l'autre, que, si la 1re est adoptée comme tonique, la 2e devient la quatrième de la gamme ascendante; tandis que, si la 2e est prise pour note fondamentale, la 1re devient la cinquième dans la gamme descendante, comme le montre la figure suivante :

```
sa ... ri .. ga . ma ... pa
       |      |      |    |
       sa     ri     ga   ma
       |      |      |    |
       pa     dha    ni   sa
```

(V. *Six Principal Râgas*, Introduction, p. 20.)

5. Cité dans le *Râga-vib.*, I, p. 27. Matanga remarque que ces notes consonantes ont le même nombre de *çrutis*.

6. Remarquons que, suivant qu'on monte ou qu'on descend la gamme, on trouve entre deux notes consonantes 9 ou 13 intervalles, la somme des intervalles étant $9 + 13 = 22$.

7. Le *Râga-vib.*, notamment (I, p. 27), qui déclare les deux définitions identiques.

8. « Dans l'opinion des écrivains sanscrits, affirme légèrement et bien à tort S. M. Tagore, deux notes qui se suivent sont toujours *vivâdins* ou dissonantes, par exemple *dha* et *ni*, *ri* et *ga*, etc. »! (*Six Princip. Râgas*, Introduction, p. 21.)

le montre le tableau ci-dessus. Analogues à l'*antiphonia* des Grecs, employées dans un morceau où elles détonnent, elles détruisent son effet mélodieux; c'est ainsi que, *ri* et *ga* étant dissonantes, il faut se garder d'employer *ga à la place de ri*[1].

4° **Notes auxiliaires.** — La définition des notes auxiliaires est bien simple : ce sont celles qui ne sont ni fondamentales, ni consonantes, ni dissonantes. Elles précèdent ou suivent, comme font les serviteurs, les notes auxquelles elles sont subordonnées.

Le tableau d'ensemble suivant montre les affinités et les relations des notes entre elles, d'après les règles strictes auxquelles devait se conformer le compositeur hindou, pour l'ordonnance et le choix des notes d'un morceau.

TABLEAU DES RAPPORTS DES NOTES

	MODE SHADJA			MODE MADHYAMA		
	Consonantes.	Dissonantes.	Auxiliaires.	Consonantes.	Dissonantes.	Auxiliaires.
sa	ma, pa		ri, ga, dha, ni	ma		ri, ga, pa, dha, ni
ri	dha	ga	sa, ma, pa, ni	pa, dha	ga	sa, ma, ni
ga	ni	ri	sa, ma, pa, dha	ni	ri	sa, ma, pa, dha
ma	sa		ri, ga, pa, dha, ni	sa		ri, ga, pa, dha, ni
pa	sa		ri, ga, ma, dha, ni	ri		sa, ga, ma, dha, ni
dha	ri	ni	sa, ga, ma, pa	ri	ni	sa, ga, ma, pa
	ga	dha	sa, ri, ma, pa	ga	dha	sa, ri, ma, pa

Autres classifications des notes. — Nous n'en finirions plus, si nous voulions épuiser toutes les classifications entre lesquelles les théoriciens hindous, cédant à leur penchant pour la fiction et la mythologie, ou à leur manie de raffinement, ont réparti les sept notes : divisions en familles, castes; classements d'après la couleur attributive, le lieu d'origine, la paternité, les divinités tutélaires, les diverses espèces de mètres qui leur conviennent, etc., etc.[2].

C'est ainsi, pour nous en tenir aux moins puériles de ces classifications, que les notes à 4 *çrutis* sont placées dans la caste brâhmanique, les notes à 3 *çrutis* dans celle des guerriers ou *kshatriyas*, les notes à 2 *çrutis* dans celle des agriculteurs et marchands ou *vaiçyas*; quant aux intervalles ou *çrutis* et aux notes altérées, elles sont rangées dans la caste des serviteurs ou *çûdras*. C'est ainsi encore qu'aux sept notes correspondent successivement et dans l'ordre les mètres *anushtup, gâyatri, trishtup, brihati, pankti, ushnik* et *jagatî*[3].

Ces spéculations enfantines ne méritent guère l'attention, si ce n'est comme indication caractéristique de la mentalité hindoue.

Les gammes.

Théorie de la gamme[4]. — Nous n'aurons que peu de chose à ajouter à ce que nous avons dû dire déjà de la gamme hindoue, sous ses deux formes (*shadja* et *madhyama*), pour exposer de façon claire la théorie des *octaves*, des *çrutis* et des *notes*.

Définition. — Le mot *grâma*, littéralement groupement, village, signifie, dans son acception musicale, un assemblage (*samûha, samdoha*) de notes disposées convenablement (*su-vyavasthâna*). D'après l'interprétation hindoue, les notes sont distribuées dans l'échelle musicale à la façon des habitants dans un village.

Le prof. A. Weber croit pouvoir faire dériver de ce mot sanscrit *grâma* (devenu en prâcrit *gama*) le français *gamme* et l'anglais *gamut*, empruntés au *gamma* de Gui d'Arezzo, et y voit un témoignage direct de l'origine hindoue de notre échelle européenne à sept notes[5].

Les trois gammes théoriques. — Le *Nâtya-çâstra* ne connaît que deux formes-types de la gamme, *shadja-grâma* et *madhyama-grâma*, à côté desquelles certains théoriciens postérieurs indiquent une troisième forme ou mode, appelée *gândhâra-grâma*, qu'on trouve citée dans la littérature sanscrite (notamment dans le *Pancatantra* et le *Markandeya-Purâna*, etc.). Ils l'attribuent au musicien mythique Nârada, en donnent la définition, mais ajoutent aussitôt qu'elle est usitée seulement dans le paradis d'Indra et n'a pas son emploi sur terre. Elle n'a donc et paraît n'avoir jamais eu qu'une existence et qu'une valeur théoriques[6]. On n'en trouve plus mention dans le *Râga-vibodha* de Soma, qui ne s'embarrasse pas de tout l'attirail mythologique, conservé comme à plaisir par ses prédécesseurs. Leur caractère de chef de *grâma*, si l'on peut dire, c'est-à-dire de tonique d'une forme de gamme, *sa* et *ma* le doivent à leur prédominance sur les autres notes[7]. Mais, en raison sans doute de la faible différence qui les distingue l'une de l'autre, la tendance s'est de plus en plus généralisée de ne plus considérer qu'une seule gamme-type (*shadja-grâma*), point de départ des nombreuses variétés de modes qui en découlent[8]. Nous n'en reproduisons pas moins, d'après les textes, les définitions des 3 *grâmas*, — que le tableau ci-dessous, où les notes ont été placées, conformément aux indications formelles de la théorie[9], sur la dernière de leurs *çrutis*, permettra de comprendre aisément.

1. *Râga-vib.*, I, comment., p. 28.

2. Voir *Samg.-ratn.*, I, III, 53-60; *Samg.-darp.*, I, 76-78; *Samg.-pârij.*, 84-93.

3. Comp. ch. III. *Période védique*, p. 282.

4. *N.-ç.*, XXVIII, 25-29, p. 28-29 et 57-58 de notre édition; *Samg.-ratn.*, I, IV, 1-8; *Samg.-darp.*, 70-78; *Raga-vib.*, I, 39-41, p. 28-29; *Samg.-pârij.*, 97-102.

5. L'hypothèse avait déjà été émise par Bohlen (*Das Alte Indien*, 1830, t. II, p. 195-6) et par Benfey (art. *Indien* dans l'*Encyclopédie* d'Ersch et Grüber, p. 299). Notre gamme occidentale nous serait venue de l'Inde, par l'intermédiaire des Arabes et des Persans. (V. A. Weber, *Ind. Lit. Geschichte*, 2e éd., p. 291 et 367, et *Indische Streifen*, t. III, p. 544. Comp. *Public Opinion*... publié par S. M. Tagore, *Supplément* p. 12.)

6. Signalons seulement en passant l'attribution fantaisiste aux trois formes de la gamme des divinités (Brahmâ, Vishnu, Çiva), leur répartition entre les saisons de l'année et les diverses parties du jour, etc. (*Samg.-ratn.*, I, IV, 8-9).

7. Voir plus haut, p. 287.

8. V. *Râga-vib.*, I, p. 29; et, pour les 23 échelles ou *melas* de Soma plus loin, p. 321-323.

9. *Samg.-ratn.*, I, IV, p. 46; *Râga-vib.*, I, 41, p. 29.

TABLEAU DES 3 GAMMES (*grâmas*).

Nos D'ORDRE DES ÇRUTIS	SHADJA	MADHYAMA	GÂNDHÂRA
1	•	•	[ni (4)]
2	•	•	•
3	•	•	•
4	sa (4)	sa (4)	sa (3)
5	•	•	•
6	•	•	ri (2)
7	ri (3)	ri (3)	•
8	•	•	•
9	ga (2)	ga (2)	•
10	•	•	ga (4)
11	•	•	•
12	•	•	•
13	ma (4)	ma (4)	ma (3)
14	•	•	•
15	•	•	•
16	•	pa (3)	pa (3)
17	pa (4)	•	•
18	•	•	•
19	•	•	dha (3)
20	dha (3)	dha (4)	•
21	•	•	•
22	ni (2)	ni (2)	•

NOTA. — Les chiffres entre parenthèses indiquent le nombre de *çrutis* afférent à chaque note.

Forme shadja. — Ce qui caractérise la forme *shadja*, c'est que, dans cette gamme, la note *pancama*, placée sur la 17e *çruti*, appelée *âlâpini*, garde ses 4 *çrutis* et reste naturelle (*nirvikârin*). Ainsi *sa* a 4 *çr.*, *ri* 3, *ga* 2, *ma* 4, *pa* 4, *dha* 3, *ni* 2.

Forme madhyama. — Ce qui distingue la forme *madhyama* de la précédente, c'est que *pancama* s'y place sur l'avant-dernière de ses *çrutis*, sur la 16e de l'échelle complète, appelée *samdîpini;* il est baissé (*apakrishta*) d'une *çruti*, au profit de *dhaivata;* de telle sorte que, en *madhyama-grâma*, *sa* a 4 *çr.*, *ri* 3, *ga* 2, *ma* 4, *pa* 3, *dha* 4, *ni* 2[1].

Bien que cette deuxième forme de la gamme ait reçu son nom de la quatrième note de l'octave, la note *madhyama* n'en est pas la tonique ou note fondamentale. Toutes les gammes hindoues, malgré les modifications qui affectent les intervalles de leurs notes, continuent à être solfiées ou écrites en partant de la fondamentale *shadja*, et l'on a toujours la même série *sa ri ga ma pa dha ni*.

Forme gândhâra. — La formation du *gândhâra-grâma* est plus compliquée : 1° *Ga* prend 1 *çr.* à *ri* (qui, par suite, est baissé de 1 *çr.* et n'en a plus que 2), et 1 *çr.* à *ma*, en montant d'un degré : de 2 *çr.*, *ga* passe à 4. — 2° *Dha* prend la *çr.* que *pa* a abandonnée, en se plaçant (comme en *madhyama-grâma*) sur le 16e degré, mais descend lui-même d'un degré, ce qui lui donne 3 *çr.* — 3° *Ni* entre en possession de la *çr.* laissée par *dha;* puis, montant d'un degré dans l'échelle, en prend une à *sa* : de 2 *çr.*, *ni* passe à 4. Ce qui donne la série suivante : *sa* 3 *çr.*, *ri* 2, *ga* 4, *ma* 3, *pa* 3, *dha* 3, *ni* 4; toutes les notes changent ainsi de place, c'est-à-dire d'intonation, sauf *sa* et *ma*.

Correspondance des gammes hindoues et européennes. — On admet généralement[2] que la première note de la gamme hindoue, *sa*, correspond exactement à la première note *do* (*ut* ou *C*) de notre gamme européenne[3].

Nous avons là une base solide pour établir la comparaison qui s'impose entre les gammes hindoues et européennes.

Il suffira d'accoler les deux échelles, la gamme hindoue partagée en ses 22 intervalles, et notre gamme chromatique tempérée, dont les 12 demi-tons auront été subdivisés en 24 quarts de ton.

Comme la théorie et l'expérience ont démontré que l'oreille ne tient aucunement compte de la différence des nombres de vibrations, mais du rapport de ces nombres de vibrations, on doit admettre que cette loi absolue de l'acoustique vaut aussi bien pour les oreilles hindoues que pour les nôtres; et rien ne s'oppose à ce qu'on traduise en rapports les degrés de l'échelle *shadja*, aussi bien que ceux de notre gamme chromatique.

Donc, les divisions égales, équidistantes, dans une série comme dans l'autre, ne représenteront pas un même nombre de vibrations, mais un même rapport entre les vibrations que la science a dénombrées et a attribuées aux différentes hauteurs de son placées sur les degrés successifs de l'échelle. Ces longueurs sont proportionnelles aux logarithmes des nombres qu'elles représentent[4].

Nous étayerons nos calculs sur la constatation empirique qui fait concorder le *sa* de l'octave moyenne (*madhya-sthâna*) de l'Inde avec le *do* de l'octave européenne qui renferme le la_3, ou *diapason normal* adopté en France dequis 1859, comme faisant 435 vibrations doubles par seconde.

Par ce moyen, en partant de sa^2 ou do_3 correspondant à 258,60 vibrations, nous pourrons calculer, dans les deux gammes qu'il s'agit de comparer, les nombres de vibrations de chacune de leurs notes, ainsi que les rapports des nombres de vibrations des différents sons, — autrement dit leurs intervalles avec la note fondamentale. Nous traduirons ces calculs en fractions décimales et, pour la commodité des comparaisons par plus et par moins, en *savarts*[5].

C'est sur ces données et dans ces conditions que

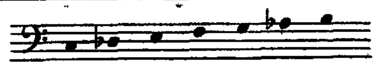
1. Et non, comme l'imagine, par une déduction erronée et au mépris des textes, S. M. Tagore, *pa* 3, *dha* 2, *ni* 4! (*Six Principal Râgas*, Introduction, p. 23.)

2. Voir cap. A. Willard, *ouvr. cité*, p. 41 ; J. D. Paterson, *ouvr. cité*, p. 166; S. M. Tagore, *Six principal Râgas*, Introduction, p. 42, etc.

3. Burnell s'en est assuré au moyen d'un diapason-type (*The Arsheya-brâhmana*, p. xlii, note, et *The Samhitopanishad-brâhmana*, p. xix).

La preuve que Fétis (*Hist. gén. de la mus.*, t. II, p. 206, note) donne de l'erreur commise par les orientalistes anglais, sir W. Jones, Ouseley et Paterson, en faisant correspondre *sa* à la note *ut* de la tonalité moderne, n'est rien moins que convaincante, surtout étant donnée la concordance différente de la leur que nous établissons entre les deux gammes : « Ils ont donné, dit-il, par cela même le caractère majeur à tous les modes qui *doivent* (!) être mineurs. D'ailleurs l'échelle musicale de la Perse... a pour première note *la* : or, les Persans sont, ainsi que les Indiens, les descendants directs des Âryas (!). »

D'après le cap. Day (*ouvr. cité*, p. 19), M. T. M. Venkataçesha Çastri, qui fait autorité pour la musique théorique dans le sud de l'Inde, incline à croire — sans indiquer sur quel fondement il base cette assertion — que la gamme hindoue, composée de notes pures, correspond actuellement à l'échelle européenne suivante :



4. Deux sons diffèrent de 1 *çruti* quand le rapport de leurs nombres de vibrations est de $\sqrt[22]{2}$, de même que deux sons diffèrent de un demi-ton quand le rapport de leurs nombres de vibrations est de $\sqrt[12]{2}$.

5. Rappelons que le *savart* (σ) est la 301e partie de l'octave, et qu'il correspond à $\frac{1}{5,4}$ *comma*. La différence de deux sons, traduite en *savarts*, est égale au logarithme multiplié par 1000 du rapport de leurs nombres de vibrations. Or, le rapport d'un son à son octave étant 2, et logarithme 2 égalant 0,301, il en résulte que l'octave vaut 301 *savarts*.

Les musiciens disent que le *comma*, — « quantité qui approche tellement de la limite d'appréciation des sons que, tout en reconnaissant mathématiquement son existence, on peut *musicalement* la considérer comme négligeable » (A. Lavignac, *ouvr. cité*, p. 61) — est la neuvième partie du ton; pour les physiciens, c'est le rapport $\frac{81}{80} = \frac{1}{9,2}$ de ton.

nous avons pu établir le *Tableau comparatif* suivant, dans lequel il a paru utile d'étendre la comparaison de la gamme hindoue-type à la gamme européenne, dite naturelle, des physiciens[1].

Un simple coup d'œil jeté sur les deux échelles suffit pour constater que, sauf pour l'intervalle de quarte augmentée (ma ## = fa #) et pour les intervalles d'octave, il n'y a coïncidence parfaite pour aucun autre échelon. La différence de l'intervalle de quinte hindoue (de *sa* à *pa*) et de l'intervalle de quinte tempérée (d'*ut* à *sol*) est très légère (2σ,2, soit un peu plus d'un tiers de *comma*); mais les deux intervalles ne sont pas égaux, comme Fétis[2] et d'autres l'ont indiqué par suite d'une erreur certaine. Il va de soi que deux échelles de même grandeur, l'une divisée en 22 degrés, et l'autre en 24, ne verront coïncider leurs échelons qu'au milieu de leur longueur, au degré 11 d'une part, et 12 de l'autre.

Si on poursuit la comparaison des deux échelles, on remarque bien vite que la gamme hindoue correspond approximativement à une sorte de gamme mineure où la tierce et la septième seraient diminuées. Les différences sont insignifiantes, sauf celles de seconde, qui est de plus de 1 1/2 *comma*, et celles de tierce et de sixte, toutes deux d'un peu plus de 1 1/4 *comma*[3]. On peut donc, avec une approximation suffisante, en vue des transcriptions européennes des anciennes notations hindoues, établir la relation suivante :

sa ri ga ma pa dha ni = do ré mi ♭ fa sol la si ♭

et admettre la traduction que nous donnons, dans les tableaux des pages 289 et 290, des échelles chromatiques de Çârngadéva et de Soma[4].

Sans doute, ceux des intervalles hindous qui s'écartent de plus d'un *comma* des intonations modernes choquent le sentiment des Européens, — de même que nos transcriptions des cantilènes de Çârngadéva sonneraient parfois faux aux oreilles hindoues. En pareille matière, il faut nous contenter d'une approximation relative.

TABLEAU COMPARATIF DES GAMMES HINDOUES ET EUROPÉENNES

COMPARAISON des intervalles de la gamme hindoue avec ceux de la gamme européenne.			GAMME HINDOUE — *Mode shadja.*			ÉCHELLES				GAMME EUROPÉENNE					
						hindoue.		*européenne.*		*Égalisée par tempérament.*			*Exacte.*		
			Intervalles								Intervalles			Intervalles	
Concordance approximative des notes.	tempérée (en savarts).	exacte (en savarts).	en savarts.	en fractions décimales.	Nombres de vibrations (octave moyenne).	Notes.	Çrutis.	Quarts de tons.	Notes.	Nombres de vibrations (octave moyenne).	en fractions décimales.	en savarts.	Nombres de vibrations (octave moyenne).	en fractions.	en savarts.
sa = do			0	1	258,6	sa²	0	0	do₃	258,6	1	0	261	1	0
			13,6	1,032			1	1				12,5			
			27,3	1,065			2	2	ré♭	274	1,059	25,1	281,8	1,080	33,4
								3				37,6			
ri = ré	— 9,1	— 10	41	1,099	284,3	ri	3	4	ré	290,2	1,122	50,1	293,6	1,125	51,1
			54,7	1,134			4	5				62,7		ou 9/8	
ga = mi♭	— 6,8	— 10,7	68,4	1,171	302,9	ga	5	6	mi♭	307,5	1,189	75,2	313,2	1,200	79,1
			82,4	1,208			6	7				87,7		ou 6/5	
			95,7	1,246			7	8	*mi*	325,7	1,259	100,3	326,2	1,250	96,9
			109,4	1,286			8	9				112,8		ou 5/4	
ma = fa	— 2,2	— 1,7	123,1	1,328	343,4	ma	9	10	fa	345,2	1,334	125,4	348	1,333	124,9
			136,8	1,370			10	11				137,9		ou 4/3	
			150,5	1,414			11	12	*fa*♯	365,7	1,414	150,5	362,4	1,388	142,5
	— 11,4		164,1	1,459		*pa**	12	13				163			
pa = sol	+ 2,2	+ 1,7	177,8	1,508	389,6	pa	13	14	sol	387,7	1,498	175,5	391,5	1,500	176,1
			191,5	1,554			14	15				188,1		ou 3/2	
			205,2	1,604			15	16	la♭	410,5	1,587	200,6	417,6	1,600	204,1
								17				213,2		ou 8/5	
dha = la	— 0,8	— 2,7	218,9	1,655	428,1	dha	16	18	la	435	1,681	225,7	435	1,666	221,6
			232,5	1,708			17	19				238,2		ou 5/3	
ni = si♭	— 4,5	— 9	246,2	1,763	456,1	ni	18	20	si♭	460,8	1,781	250,8	469,8	1,800	255,2
			259,9	1,819			19	21				263,3		ou 9/5	
			273,6	1,878			20	22	si	488,25	1,887	275,9	489,3	1,875	273
			287,3	1,937			21	23				288,4		ou 15/8	
sa = do₄			301	2	517,3	sa³	22	24	do₄	517,3	2	301	522	2	301

NOTA. — *pa** en mode madhyama.

Les mûrchanâs et les tânas.

Définition de la mûrchanâ[5]. — Les 7 notes sont groupées dans la gamme, comme les habitants dans un village. Pour qu'elles se suivent dans une gradation ascendante ou descendante, il faut qu'intervienne ce qu'on appelle *mûrchanâ* (extension, gradation); sans quoi elles restent isolées, sans liaison. Quand on les monte ou quand on les descend successivement, dans l'ordre (*kramât*), en liant les sons dans une seule émission de voix, quand on *fait des gammes*, cette série continue de notes coulées, soit dans la musique vocale, soit dans la musique instrumentale, prend le nom de *mûrchanâ*. La *mûrchanâ* est donc, dans la musique vocale du moins, une sorte de solmisation, ou, plus exactement encore, elle correspond aux exercices de *vocalises*.

1. Nous avons été aidé dans les calculs pour l'établissement de ce tableau, par notre parent, M. J. Lahousse, professeur à l'École centrale lyonnaise.

2. *Hist. gén. de la Mus.*, t. II, p. 207.

3. Pour une étude comparée plus complète des gammes hindoues et européennes, voir le dernier chapitre, p. 309 et suiv.

4. Notre notation abrégée hindoue, comme sa traduction européenne, ne peuvent être qu'approximatives et conventionnelles. Nous avons adopté la méthode suivante. Quand nous avons à noter chacun des 3, 2 ou 1 degrés intercalés entre une note sanscrite pure et la suivante; quand — pour prendre un exemple qui rende notre explication plus claire — nous avons à noter les degrés qui séparent *ni* (= si♭) de *sa* (= do), nous désignons le 1er par *ni* # et le traduisons (tout comme *ni*) par si♭; le 2e par *ni* ## (= si); et le 3e par *sa* ♭ (= si).

5. *N.-ç.*, XXVIII, 30-35, p. 29-32 et 58-61 de notre édition; *Samg.-ratn.*, I, IV, 9-90; *Samg.-darp.*, I, 79-143; *Râga-vib.*, I, 41-54, p. 30-40 *Samg.-pârij.*, 103-218.

1° Séries ascendantes ou descendantes naturelles et complètes. — De même qu'il y a 7 notes dans la gamme, il peut y avoir 7 points de départ pour les séries ascendantes ou descendantes; c'est-à-dire 7 *mûrchanâs* différentes pour une même forme de la gamme naturelle et complète, soit, pour les deux, 14 *mûrchanâs*.

A chacune la technique a donné un nom, comme l'indiquent les tableaux suivants.

LES 7 MÛRCHANÂS DE LA GAMME SHADJA

Noms.	*Séries.*
uttaramandrâ	sa ri ga ma pa dha ni; ni dha pa ma ga ri sa.
rajanî	ni sa ri ga ma pa dha; dha pa ma ga ri sa ni.
uttarayatâ	dha ni sa ri ga ma pa; pa ma ga ri sa ni dha.
çuddhashadjâ	pa dha ni sa ri ga ma; ma ga ri sa ni dha pa.
matsarikritâ	ma pa dha ni sa ri ga; ga ri sa ni dha pa ma.
açvakrântâ	ga ma pa dha ni sa ri; ri sa ni dha pa ma ga.
abhirudgatâ	ri ga ma pa dha ni sa; sa ni dha pa ma ga ri.

LES 7 MÛRCHANÂS DE LA GAMME MADHYAMA

Noms.	*Séries.*
sauvîrî	ma pa dha ni sa ri ga; ga ri sa ni dha pa ma.
harinâçvâ	ga ma pa dha ni sa ri; ri sa ni dha pa ma ga.
kalopanatâ	ri ga ma pa dha ni sa; sa ni dha pa ma ga ri.
çuddhamadhyamâ	sa ri ga ma pa dha ni; ni dha pa ma ga ri sa.
mârgî (ou mârgavî)	ni sa ri ga ma pa dha; dha pa ma ga ri sa ni.
pauravî	dha ni sa ri ga ma pa; pa ma ga ri sa ni dha.
hrishyakâ	pa dha ni sa ri ga ma; ma ga ri sa ni dha pa.

Bien que la forme de la gamme *gândhâra* ne soit pas employée ici-bas, les théoriciens[1] qui avaient cru devoir en donner la définition lui font, à son tour, attribution de 7 *mûrchanâs*, dénommées généralement *nandâ, viçâlâ, sumukhî, citrâ, citrâvatî, sukhâ* et *âlâpâ*, d'après le traité attribué au musicien mythique Nârada, la *Nârada-çikshâ*[2].

Nârada divise les *mûrchanâs* en 3 classes : celles des dieux, employées par les musiciens célestes ou *gandharvas* (gamme *gândhâra*), celles des mânes ou *pitris*, employées par les génies *yakshas* (gamme *madhyama*), enfin celles des 7 sages ou *rishis*, employées sur la terre (gamme *shadja*); il attribue aux deux dernières classes des dénominations un peu différentes de celles que nous donnons plus haut, d'après les ouvrages de Bharata, de Çârngadeva et de Soma. Nous retombons ainsi en plein milieu mythologique : hâtons-nous d'en sortir.

Les 14 *mûrchanâs* des deux seules gammes usitées s'exécutent dans les 3 octaves, grave, moyenne et aiguë, en procédant de la façon suivante[3] : 1° dans la gamme *shadja*, on part du *sa* de l'octave moyenne, pour vocaliser l'*uttaramandrâ, sa ri ga ma pa dha ni, ni dha pa ma ga ri sa*; puis on descend à l'octave grave pour l'exécution des six autres, *ni sa ri ga*, etc.; on remonterait ensuite à l'octave moyenne et à l'octave aiguë; — 2° dans la gamme *madhyama*, on part de *ma* de l'octave moyenne pour exécuter la *sauvîrî*; puis on descend avec les séries *ga..., ri...*, etc., à l'octave inférieure, pour remonter ensuite.

Les *mûrchanâs* que nous venons d'étudier sont naturelles, sans *accidents*, et appartiennent aux séries complètes des gammes à 7 notes. Or, la musique hindoue admet, à côté des gammes complètes (*pûrnas*), des échelles incomplètes (*a-sampûrnas*), à 6 ou à 5 notes, c'est-à-dire auxquelles il manque une ou deux des 7 notes que nous connaissons. Nous avons également vu que, dans la gamme, certaines notes pouvaient être *altérées*, par suite d'un changement dans la disposition des *çrutis* intercalaires. Il en résulte qu'il peut y avoir 4 espèces de *mûrchanâs* : 1° *pûrnâs* (complètes), quand la série des notes est au complet; 2° *shâdavâs* (à 6 notes), quand une note de la série a été supprimée; 3° *audâvâs* (à 5 notes), quand il manque deux notes à la série; 4° *sâdhârana-kritâs* (avec *sâdhârana*), dans les échelles à notes altérées, celles, par exemple, où *ni* devient *kâkalî* ou *ga antara*.

Les *mûrchanâs* naturelles des gammes à 6 notes ou à 5 notes reçoivent le nom de *tânas* (extension); il y a 84 *tânas* naturels en tout, 49 pour les échelles à 6 notes, et 35 pour les échelles à 5 notes.

2° Séries à 6 notes naturelles. — Dans les *tânas* à 6 notes, du mode *shadja*, les notes susceptibles d'être supprimées sont *sa, ri, pa* et *ni*. On peut donc avoir 7 séries différentes avec suppression de *sa* (1° ×, *ri, ga, ma, pa, dha, ni*; 2° *ni*, ×, *ri, ga, ma, pa, dha*, etc.), et trois fois 7 séries différentes par la suppression répétée de chacune des trois autres notes *ri, pa* et *ni*, soit 28 *tânas* en *shadja*.

En *madhyama*, 3 notes sont susceptibles de suppression, *sa, ri* et *ga*, ce qui donne, dans les mêmes conditions, 21 *tânas*.

3° Séries à 5 notes naturelles. — Les 35 *tânas* des échelles pures, à 5 notes, se décomposent de la manière suivante :

21 en mode *shadja*, où l'on peut supprimer un des trois couples *sa-pa, ri-pa, ga-ni* (d'où 7 séries successives différentes par suppression de chacun des trois couples :

× *ri ga ma* × *dha ni*,
ni × *ri ga ma* × *dha ni*, etc., etc.);

14 en mode *madhyama*, par suppression de *ga-ni*, ou de *ri-dha*.

4° Séries à notes altérées, complètes ou incomplètes. — Nous avons exposé assez complètement la théorie des notes altérées[4], sur lesquelles peuvent être fondées les nombreuses variétés de modes, pour n'avoir pas besoin de définir en quoi consistent les *mûrchanâs* ou les *tânas* altérés. Ce que nous venons de dire de ces séries ascendantes ou descendantes, dans lesquelles les notes se présentent naturelles, suffit amplement pour que l'on conçoive la façon de les exécuter, au cas où un changement dans la nature des intervalles les aurait transformées en séries à notes altérées[5].

Exécution des mûrchanâs, etc. — Les *mûrchanâs* et les *tânas* n'étaient pas considérés comme de simples exercices d'école, mais constituaient, comme les *alamkâras* que nous étudions ci-après, de véritables *agréments* que l'artiste pouvait introduire à son gré au milieu d'un motif. D'autre part, avant de procéder à l'exécution proprement dite de la mélodie, il se familiarisait avec le genre, l'échelle, le mouvement du morceau, par des gammes et des vocalises, — sorte de prélude du *râga*, appelé aussi *alâpa, karana*, etc.[6]; il se livrait à cette pratique devant son auditoire

1. *Samg.-ratn.*, I, iv, 25-26; *Samg.-darp.*, I, 84-85.
2. Voir M. Haug, *Ueber das Wesen... des wedischen Accents*, p. 59, note.
3. *Samg.-ratn.*, I, iv, 12-16; *Samg.-darp.*, I, 80-81.
4. V. p. 288-290.
5. Dans les *mûrchanâs* et les tânas dont il vient d'être question, les séries ascendantes ou descendantes présentent les notes dans leur ordre naturel. Les techniciens ne s'en sont pas tenus à cataloguer ainsi les 56 sortes de *mûrchanas* et les 84 *tânas*, ils ont dressé la liste de toutes les combinaisons que peuvent offrir les séries dans les diverses échelles de 2 à 7 notes, en les disposant de toutes les manières imaginables. Le total de ces combinaisons ou *kuta-tânas* s'élève, paraît-il, à 317.930. L'édition de Poona du *Samgîta-ratnâkara* en donne, en *Appendice*, le tableau (t. II, p. 866-902).
6. Voir plus loin, p. 314.

même, qui prenait déjà un premier plaisir à entendre ces préparatifs de mise au point[1].

L'exécution vocale de la *mûrchanâ* est facilement compréhensible d'après sa définition. Dans le chant, l'artiste prolongeait le son voyelle de la syllabe, depuis la première note jusqu'à la note terminale de la vocalise.

Pour exécuter une *mûrchanâ* sur le luth, on pressait la corde sur la touche correspondant à la note initiale, en la distendant graduellement, soit avec l'index, soit avec le médius de la main gauche, de façon à produire la série des notes sur la même touche[2].

Considérées comme fioritures, les *mûrchanâs* se combinaient avec les ornements proprement dits, appelés *alamkâras*.

Les varnas et les alamkâras[3].

Les 4 varnas ou dispositions-types des notes. — Dans la mélodie, les notes peuvent procéder de quatre manières différentes : 1° elles peuvent présenter, en tout ou en partie, l'échelle ascendante : *sa ri ga ma pa dha ni*, ou 2° l'échelle descendante : *ni dha pa ma ga ri sa*; 3° il peut y avoir répétition d'une seule et même note fixe : *sâ sâ sâ, rî rî rî*, etc.; 4° enfin les notes peuvent changer dans un même membre de phrase musical, et présenter une série résultant du mélange des trois types précédents; elles peuvent monter, descendre, alterner ou se répéter sans ordre apparent : *sâ rî sâ rî gâ, sâ nî dhâ sâ rî gâ*, etc. Ces quatre arrangements ont reçu le nom de *varna* (forme).

Il y a donc quatre dispositions-types des notes, que nous énumérons dans l'ordre des définitions précédentes : 1° *ârohin*, gradation ascendante; 2° *avârohin*, gradation descendante; 3° *sthâyin*, fixité, répétition; 4° *samcârin*, succession variable.

Les ornements de la mélodie ou alamkâras. — C'est sur ces quatre types que sont fondés les divers agréments ou fioritures (*alamkâras*) qui servent à l'ornement de la mélodie et peuvent être intercalés au cours du développement musical et[4] à l'intérieur des *mûrchanâs*. La stance suivante, tirée du *Nâtya-çâstra* (XXIX, 78), en fait ressortir l'importance aux yeux des techniciens hindous : « Un chant sans agréments (*alamkâras*), c'est comme une nuit privée de lune, une rivière privée d'eau, une liane sans fleurs, une femme aimée sans bijoux. » Aussi les artistes ne se faisaient-ils pas faute d'en user et d'en abuser, au détriment de la simplicité et du charme de la mélodie, pour étaler leur virtuosité.

On comprend que les combinaisons particulières des notes, dans chacun des quatre types ou *varnas*, puissent être infinies. Les techniciens hindous ont cependant tenté de les cataloguer, et, tout en déclarant qu'ils n'en épuisaient pas la liste, ont défini soigneusement, les uns[5] 33, les autres[6] 34, d'autres[7] 63 ou encore[8] 68 espèces d'*alamkâras*.

Nous ne pouvons songer à les suivre dans leurs minutieuses compilations, et nous bornerons à donner quelques exemples d'*alamkâras*, qui en feront suffisamment connaître le caractère et l'objet.

1° *Type des sthâyi-varnas.* — Le *sthâyi-varna*, nous l'avons vu, est la répétition d'une même note, mais qui peut d'une octave inférieure (*mandra*) monter à l'octave supérieure (*târa*)[9]. Pour indiquer que la note doit être exécutée à l'octave inférieure, on la surmonte d'un point (*bindu*), tandis que l'octave supérieure est figurée par un petit trait vertical (*ûrdhva-rekhâ*) placé de même au-dessus de la note. Cette explication suffit pour permettre de comprendre les exemples d'*alamkâras* suivants[10] :

Exemple de *prasannâ-'di* (les deux premières notes à l'octave inférieure) : *sà sà sâ*.

Ex. de *prasannâ-'nta* (les deux premières à l'octave supérieure) : *sâ sâ sâ* [ou *sâ sâ sâ*, d'après le *Râga-vibodha*, I, p. 42].

Ex. de *prastâra : sârisâ, sâ gamasâ, sâ padhanisâ*, etc.

2° *Type de l'ârohin.* —

Ex. de *bindu : sâsâsâ ri gâgâgâ ma pâpâpâ dha nînini.*

Ex. de *hasita : sâ riri gâgâgâ mâmâmâmâ pâpâpâpâpâ dhâdhâdhâdhâdhâdhâ nininininininî.*

Ex. d'*âkshipta : sagâ gapâ panî.*

3° *Type de l'avârohin.* —

Les mêmes, dans l'ordre inverse.

4° *Type du samcârin.* —

Ex. de *prastâra : sagâ rimâ gapâ madhâ panî.*

Ex. de *prasâda : sarisâ rigarî gamagâ mapamâ padhapâ dhanidhâ.*

Ex. d'*udghatita : saripamagarî rigadhapamagâ gamanidhapamâ.*

Ex. de *humkâra : sarisâ sarigarisâ sarigamagarisâ sarigamapamagarisâ sarigamapadhapamagarisâ sarigamapadhanidhapamagarisâ.*

Ex. de *hrâdamâna : sagarisâ rimagarî gapamagâ madhapamâ panidhapâ.*

Le rythme et la mesure

La mesure du temps musical est soumise, dans l'Inde, à des règles nombreuses et précises, qui varient suivant les époques, les régions et les auteurs. La théorie nous en paraît d'autant plus compliquée, qu'elle diffère à beaucoup d'égards de celle à laquelle nous a habitués notre musique moderne. Non seulement le rythme de temps, consistant dans la symétrie des durées et des mouvements, nous surprend par sa complexité et la variété de ses formes, mais le rythme de phrases, consistant dans la symétrie ou dans une certaine proportion observée dans la disposition, dans le nombre et dans l'étendue des membres et des périodes, nous y apparaît comme inexistant et défectueux, par suite de son caractère

1. *N.-ç.*, XXVIII, p. 32, l. 17 et 61 de notre édition. — Comp. S. M. Tagore, *Six Principal Ragas*, Introduction, p. 38-39.

2. Voir plus loin, p. 324, les traits et agréments analogues définis par Soma dans le livre V du *Râga-vib.* — Comp. S. M. Tagore, *ouvr. cité*, p. 30. Pour la double manière (*praveça* et *nigraha*) d'exécuter les *tânas*, voir *N.-ç.*, XXVIII, p. 32 et 61, et *Samg.-ratn.*, I, p. 49, *Comment.*

3. *N.-ç.*, XXIX, 21-78; *Samg.-ratn.*, I, vi, 1-64; *Samg.-darp.*, 149-155; *Râga-vib.*, I, 55-81; *Samg.-pârij.*, 219-294.

4. *Samg.-ratn.*, I, vi, 9, *Comment.*

5. Bharata, *N.-ç.*, XXIX, 27-79.

6. Soma, *Râga-vib.*, I, 59-81.

7. Çârngadeva, *Samg.-ratn.*, I, vi, 5-64.

8. Aho Bala, *Samg.-pârij.*, 221-296.

9. Cette classification des octaves diffère de celle que nous avons vue précédemment et est particulière à la pratique des *varnâ-'lamkâras* (Comp. *N.-ç.*, XXIX, 54, *Samg.-ratn.*, I, vi, 7, 8; *Râga-vib.*, I, 58-59; *Samg.-pârij.*, 225). Ici, dit le *Samgîta-ratnâkara*, I, vi, 7, le *mandra*, c'est la première note d'une *mûrchanâ*; cette note portée à l'octave, c'est le *târa*. Il n'y a donc pour les agréments que deux octaves usitées : l'inférieure, la première, qui peut correspondre aussi bien à l'octave moyenne (*madhya*) qu'à l'octave grave (*mandra*), et la seconde, la supérieure, qui, suivant le point de départ, peut aussi bien être l'octave du milieu que l'octave aiguë (*târa*) de la théorie commune (V. *Râga-vib.*, I, p. 41, *Comment.*)

10. Ajoutons que, si la syllabe, signe de la note, est marquée lo[...] elle vaut 1 *laghu* et correspond à une *croche*; si, au contraire, elle est brève, elle correspond à une *double croche*. Il sera ainsi facile de traduire à l'européenne cette notation hindoue.

irrégulier, par suite d'un enchaînement des membres de la phrase souvent contraire à notre procédé de coupe uniforme.

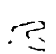
Distinction entre la doctrine classique et les coutumes populaires. — Nous trouvons encore, à la base de la théorie rythmique de l'Inde, la distinction habituelle entre la méthode classique (*mârga*) — telle que la consigna le mythique Bharata dans son *Traité sur le théâtre*, telle que continuèrent à l'enseigner la plupart des techniciens postérieurs — et les coutumes populaires (*deçi*). C'est le premier système qui retiendra d'abord et surtout notre attention.

1° *Les mesures ou rythmes classiques.*

Définition du tâla. — Les Hindous battaient la mesure avec la main (*tala*) et employaient encore, pour marquer les temps, le jeu des cymbales (*tâla*); c'est là l'origine de la dénomination de *tâla* appliquée à la fois au rythme et à la mesure. La signification de ce mot est donc complexe. On l'emploie : 1° dans le sens de *battement* de la mesure, comme nous le verrons plus bas, quand il sera question des *tâlas* avec bruit ou sans bruit; 2° dans le sens de *mesure*[1], c'est-à-dire de divisions du temps musical entre des *barres* renfermant un certain nombre d'unités de temps; 3° dans le sens de *rythme*, quand il désigne des groupements ou combinaisons de mesures, qui peuvent comprendre des membres de 2, 3, 4, 6, etc. *pada-bhâgas* ou divisions, suivant que ce que nous appellerons le rythme est binaire, ternaire, quaternaire ou sénaire.

Unité de mesure ou temps. — L'unité de mesure est la *kalâ*, division, portion (*temps*), appelée encore plus communément *mâtrâ*[2]. Tandis que, dans l'acception générale et commune, la durée de la *kalâ* ou de la *mâtrâ* est considérée comme valant un clignement d'œil (*nimesha*), ou encore une pulsation; tandis que, pour la métrique, le mot signifie le moment prosodique représenté par une syllabe brève « ⏑ »; — en musique, la durée de l'unité de temps (*kalâ-kâla* ou *kalâ-mâtrâ*) correspond à cinq clignements[3] ou pulsations, ou encore à la durée d'articulation de cinq syllabes brèves (*laghv-aksharo-'ccâra-mitâ*)[4]. Cette durée de cinq syllabes, ou unité de temps, est celle du *mouvement* (*laya*) moyen, opposé aux mouvements rapide et lent, comme nous le verrons plus loin. Donc, le chant a sa mesure propre, variable suivant le *tempo*, et n'est pas uniquement soumis aux lois du mètre poétique.

Les signes de durée. — L'unité de temps-type (*mâtrâ*), correspondant à cinq syllabes brèves, est appelée *laghu* (= *levis, brève*) et se représente par le signe « । », que nous pouvons traduire par notre *croche* « ♪ ». Les techniciens musicaux ont emprunté aux grammairiens et aux métriciens deux autres signes, l'un « ऽ » appelé *guru* (= *gravis, longue*) et valant 2 *laghus*, c'est-à-dire dix syllabes brèves, que nous rendrons par notre *noire* « ♩ »; l'autre « ऽ̑ » appelé *pluta* (renforcée, allongée) et valant 3 *laghus*, c'est-à-dire quinze syllabes brèves, que nous pouvons transcrire par une *noire pointée* « ♩. ». Ce sont les trois seuls signes de durée employés dans la méthode que nous avons appelée classique.



Les quatre manières ou mârgas. — Le nombre des temps d'une mesure varie suivant le *mârga* ou la manière, qui est de 4 sortes[5], parfois réduites à 3 par suppression de la première[6]. Dans la 1re, *dhruva-mârga*, la mesure est de 1 *mâtrâ* ou *mâtrikâ* (= 5 voyelles brèves), par conséquent à 1 temps; dans la 2e, *citra*, la mesure est de 2 *mâtrâs*, c'est-à-dire à 2 temps; dans la 3e, *vârtika*, de 4 *mâtrâs*, ou à 4 temps; dans la 4e, *dakshina*, de 8 *mâtrâs* ou à 8 temps. Il y a lieu de bien tenir compte des trois manières les plus importantes, *citra*, *vârtika* et *dakshina*, que nous retrouverons à chaque pas en poursuivant l'exposé de la technique hindoue.

Les deux sortes de battement de la mesure. — La façon dont les Hindous battaient la mesure paraît assez compliquée : non seulement les mains battaient et les cymbales marquaient le temps, mais l'action des doigts et des mains entrait encore en jeu; leurs mouvements et leurs figures avaient des significations précises[7]. Dans les exécutions musicales, le chef d'orchestre, ou plus exactement le premier chanteur, indiquait, tout en chantant, la mesure par une gymnastique appropriée des mains et des doigts, tandis qu'un second tenait les cymbales et lui prêtait son concours pour parer à toute négligence et éviter toute faute[8]. Il y avait deux sortes de battement de la mesure (*tâla*): le battement *sans bruit* (*nihçabda*) et le battement *avec bruit* (*çabdavant, sa-çabda*)[9].

Les quatre mouvements dans le battement sans bruit[10]. — Le battement sans bruit comportait 4 mouvements des mains ou figures :

1° Dans l'*âvâpa*, la main est à plat (la paume en dessus), les doigts repliés; 2° dans le *nishkrâma*, la paume est en dessous, les doigts allongés; 3° dans le *vikshepa*, la main est dirigée à droite, la paume en dessus, les doigts allongés; 4° dans le *praveça*, la paume est en dessous, les doigts repliés. Nous verrons plus loin[11] quelle main et quels doigts concourent, suivant les cas, à l'exécution de ces 4 figures ou mouvements. Quand on veut indiquer le jeu des mains et des doigts dans la notation rythmique, on se sert de la syllabe initiale de chacun de ces termes *âvâpa, niskhrâma, vikshepa* et *praveça* : *â, ni, vi, pra*, et on les place, comme nous le verrons, sous les signes de durée composant la mesure.

---

1. Le mot a le sens de mesure à peu près exclusivement dans la coutume populaire; dans la doctrine classique, il désigne un certain nombre de mesures.

2. Dans le *Samgita-ratnâkara*, la *mâtra* désigne l'unité de temps, et la *kala* la mesure (V, 16), composée d'un certain nombre de *mâtrâs* ou temps. Nous verrons plus loin que dans les *deçi-tâlas* l'unité de temps peut varier.

3. *N. ç.*, XXXI, 1-3 : « Cinq *nimeshas* font, dans la mesure de temps relative au chant (*gita-kala*), un intervalle de *kala* (*kalâ-'ntara*). »

4. *Samg.-ratn.*, V, 16. — Au dire de Blaserna (*Le Son et la Musique*, p. 37), « l'expérience enseigne qu'en une seconde on prononce en moyenne cinq syllabes... »

5. *Samg.-ratn.*, V, 11.

6. *N.-ç.*, XXXI, 5-6; *Samg.-ratn.*, I, vii, 109-110.

7. Comparer ce que nous avons dit, au ch. III, p. 284, des mouvements des doigts et des mains dans la théorie védique.

8. *Samg.-ratn.*, V, 4. — En général, remarque M. A. Gevaert (*ouvr. cité*, t. II, p. 18), les modernes ont coutume de marquer la mesure par des mouvements isochrones de la main, dirigés vers le bas et vers le haut, souvent aussi à gauche et à droite. Les anciens se servaient également de la main, soit en produisant des mouvements analogues aux nôtres, — l'hégémon battait ainsi la mesure en tête de son chœur (Comp. Aristote, *Problèmes*, XIX, 22), — soit en faisant claquer les doigts, conformément à un usage encore en vigueur chez les populations de l'Europe méridionale (*strepitus digitorum, pollicis sonor*). En Espagne, le crépitement des doigts remplace souvent les castagnettes. Horace se représente lui-même battant ainsi la mesure : « Jeunes filles et garçons, suivez la mesure lesbienne (c'est-à-dire le rythme sapphique) et le claquement de mon pouce (*pollicis ictum*). » *Odes*, IV, 6.

9. *N.-ç.*, XXXI, éd. K. M., 18; *Samg.-ratn.*, V, 4.

10. *Samg.-ratn.*, V, 7-8.

11. Voir p. 298-299.

Les quatre modes de battement avec bruit[1]. — Le battement avec bruit comportait de même 4 modes de frapper : 1° *dhruva-pâta*, frappé de la main, en faisant un bruit produit par le claquement du pouce avec l'index (*chotikâ-çabda*); 2° *çamyâ-pâta*, frappé de la main droite; 3° *tâla-pâta*, frappé de la main gauche; 4° *samnipâta*, frappé des deux mains. Les frappés de la mesure s'indiquent également, dans la notation, à l'aide des syllabes initiales *ça*, *tâ*, *sam* (le frappé *dhruva* n'est pas communément usité), qui se combinent avec les signes du battement sans bruit, pour marquer la mesure des formes de rythmes doubles et quadruples[2].

Les modes de battement suivant les quatre mârgas[3]. — Pour exposer complètement la théorie du battement de la mesure, nous devons encore indiquer, bien que le renseignement ne s'applique qu'aux *gîtis*, les 8 façons de désigner chacun des temps des mesures à 1, 2, 4, 8 temps que comportent les 4 manières ou *mârgas* : 1° *dhruvakâ*, se fait avec bruit (c'est probablement le *dhruva-pâta*, le premier des 4 modes de battement avec bruit); 2° *sarpinî*, la main est dirigée à gauche; 3° *krishnâ*, à droite; 4° *padminî*, en bas; 5° *visarjitâ*, en dehors (?); 6° *vikshiptâ*, la main est serrée; 7° *patâkâ*, dirigée en haut; 8° *patitâ*, frappé de la main.

Dans la manière *dhruva* (à 1 temps ou *mâtrâ*), on emploie la figure *dhruvakâ*, c'est-à-dire la 1re; dans la manière *citra*, la 1re et la dernière; dans la manière *vârtika*, la 1re, la 2e, la 7e et la 8e; dans la manière *dakshina* (à 8 temps), les 8 figures.

Le *Samgîta-ratnâkara* ajoute[4] que ces 8 façons, auxquelles il donne également le nom de *mâtrâ*, servent uniquement pour les modes de battement avec bruit, *dhruva-pâta*, etc.

Distinction de la mesure et du rythme. — Par le mot *tâla* la technique *classique* désigne non pas la mesure, mais le rythme. C'est la *kalâ* qui répond à ce que nous nommons une mesure; mais ce terme est encore pris dans un autre sens ; dans l'acception que lui donne Çârngadeva, c'est-à-dire dans l'exposé qui va suivre, la *kalâ* simple vaut non plus une note brève, mais une longue[5]. En même temps qu'il désigne la mesure, il est donc encore synonyme de *guru*, note longue, c'est-à-dire de *temps double*. Le temps simple, l'unité de temps, est la *mâtrâ* (♪), équivalant à une note brève ou *laghu*. Cette mise au point du sens véritable des termes techniques que nous aurons à utiliser par la suite est indispensable.

Les trois formes que peut revêtir le tâla. — Chaque *tâla* peut revêtir 3 formes différentes :

1° La forme simple, *yathâ-'kshara* ou *syllabique*, c'est-à-dire fondée sur la disposition des valeurs de durée, longues, brèves, etc., qu'on appelle encore *eka-kala*, parce qu'elle procède par une seule *kalâ*, par une longue[6]. Cette forme simple correspond à la manière (*mârga*) *citra*, où la mesure est binaire, à 2 temps brefs, à 2 *mâtrâs* (= 1 *kalâ* = 1 longue = 2 brèves); c'est une sorte de $\frac{2}{8}$;

2° La forme double, *dvi-kala*, qui procède par groupes ou *pâda-bhâgas* de 2 *kalâs*. Elle correspond à la manière *vârtika*, où la mesure est quaternaire, à 4 temps valant chacun 1 *laghu* (sorte de $\frac{4}{8}$);

3° La forme quadruple, *catush-kala*, procédant par groupes de 4 *kalâs*. C'est la manière *dakshina*, où la mesure est à 8 temps brefs, valant chacun 1 croche (sorte de $\frac{8}{8}$).

Les 5 espèces principales de rythmes du système classique[7]. — Le système classique admettait 5 espèces principales de rythmes : 1° le rythme quaternaire-type (*caturasra*), désigné par le terme *caccatputa;* 2° le rythme ternaire-type (*tryasra*), appelé *câcaputa;* — sur lesquels peuvent être considérées comme fondées les 3 autres espèces; 3° le rythme sénaire, *shatpitâputra;* 4° et 5° le rythme *pancapâni*, sous ses deux formes : *udghatta* (4°) et *sampakkeshtâka* (5°).

Chacun de ces 5 rythmes peut, comme nous l'avons dit plus haut, se présenter sous les 3 formes *eka-kala* ou *yathâ-'kshara*, *dvi-kala* et *catush-kala*. Dans les exemples que nous en donnons, nous joignons à la notation rythmique, traduite en *laghus* (I), *gurus* (S) et *plutas* (Ŝ), la notation des signes combinés des deux battements sans bruit et avec bruit : *â*, *ni*, *vi*, *pra* et *ça*, *tâ*, *sam*[8].

1° **Rythme caccatputa.** — C'est un rythme quaternaire, c'est-à-dire composé de 4 mesures, chacune de 2, 4 ou 8 temps (*mâtrâs*), selon la forme sous laquelle il est donné. On l'appelle encore pair (*yugma*).

a) *Forme simple.* — La forme simple ou syllabique se compose de 2 *gurus*, 1 *laghu* et 1 *pluta*, soit, en tout, 8 *mâtrâs;* sa notation est la suivante :

S S I Ŝ = ♩ ♩ ♪ ♩.
sam ça tâ ça

le battement peut varier encore selon que cette forme s'emploie : 1° dans les chants *âsâritas*, 2° dans les chants *pânikas*[9].

1° S S I Ŝ — ça tâ ça tâ   2° S S I Ŝ — tâ ça tâ ça

b) *Forme double.* — 4 groupes ou mesures de 4 temps chacune :

S S S S S S S S = ♫♫ | ♫♫ | ♫♫ | ♫♫
ni ça ni tâ ça pra ni sam

c) *Forme quadruple.* — 4 groupes ou mesures de 8 temps chacune :

S S S S   S S S S   S S S S   S S S S
â ni vi ça   â ni vi tâ   â ça vi pra   â ni vi sam

= ♫♫♫♫ |... (répété 4 fois).

Battement de la forme double ou quadruple des rythmes quaternaire, etc. — Pour pouvoir traduire la formule de battement des formes doubles et quadruples, il est nécessaire de compléter maintenant nos précédentes définitions du battement sans bruit, en indiquant quelle main et quels doigts concourent à l'exécution[10]. Dans chacune des mesures de ces deux formes interviennent les deux modes de battement sans bruit et avec bruit. La théorie veut qu'on batte sans bruit avec la main qui, dans la même mesure, fait le battement avec bruit. Ainsi, c'est la droite

1. *Samg.-ratn.*, V, 9-10.
2. *Samg.-ratn.*, V, 27. Comp. *N.-ç.*, XXXI.
3. *Samg.-ratn.*, V, 12-15.
4. *Samg.-ratn.*, V, 14.
5. *Samg.-ratn.*, V, 19, *Comment.*
6. *Samg.-ratn.*, V, 18, *Comment.*
7. *N.-ç.*, XXXI, éd. K. M., 7-66.
8. D'après le *Samgîta-ratnakara*, V, 23-41.
9. *Samg.-ratn.*, V, 29.
10. *Samg.-ratn.*, V, 30-40.

qu'on emploie pour faire les battements sans bruit *âvâpa*, *nishkrâma*, *vikshepa*, *praveça*, si la mesure comporte le frappé *çamyâ* (qu'on bat de la main droite); c'est, au contraire, la gauche si le frappé *tâla* intervient dans la même mesure, et les deux mains si l'on a affaire au *samnipâta*. Quant aux doigts qu'il convient d'employer dans les figures sans bruit, c'est-à-dire de replier ou d'allonger complètement, ils varient suivant le rythme et le numéro d'ordre de la mesure :

1° *Rythme quaternaire* (*caccatputa*) : 1re mesure, petit doigt; 2e, petit et annulaire; 3e, petit, annulaire et médius; 4e, les quatre doigts (moins le pouce); — 2° *rythme ternaire* (*câcaputa*) : 1re mesure, petit; 2e, annulaire; 3e, index; — 3° *rythme sénaire* (*pancapâni*) : 1re mesure, petit; 2e, annulaire; 3e, médius; 4e, index; 5e petit; 6e index. Ajoutons que, dans les frappés du battement avec bruit, il n'y a pas de figure des doigts.

Ces indications suffisent pour traduire toutes les formules de battement de la mesure. Pour éclairer la théorie par un exemple, si on prend la première mesure du *caccatputa* à forme quadruple donné ci-dessus, on battra les 8 temps, de 2 en 2, de la façon suivante : 1° « *â* », main droite à plat (paume en dessus), en repliant le petit doigt; 2° « *ni* », même main, paume en dessous, en allongeant le petit doigt; 3° « *vi* », main droite (paume en dessus) dirigée à droite, en allongeant le petit doigt; 4° « *ça* », un frappé de la main droite...

2° **Rythme câcaputa.** — Le *câcaputa* est le rythme ternaire-type; on l'appelle encore impair (*oja*); il se compose de 3 mesures de 2, de 4, ou de 8 temps.

a) *Forme simple.* — La forme simple comporte 1 *guru*, 1 *laghu*, 1 *guru*, 1 *laghu*; comme pour le *caccatputa*, le battement peut être interverti :

1° ऽ | ऽ | 2° ऽ | ऽ | = ♩ ♪ ♩ ♪
ça tâ ça tâ tâ ça tâ ça

b) *Forme double.* — 3 mesures de 4 temps chacune :

ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ = ♫ ♫ | ♫ ♫ | ♫ ♫
ni ça tâ ça ni sam

c) *Forme quadruple.* — 3 mesures de 8 temps chacune :

ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ[1]
â ni vi ça â tâ vi ça â ni vi sam
= ♫ ♫ ♫ ♫ |... (répété 3 fois).

d) *Formes quadruples redoublées.* — On peut, par une reprise, redoubler cette forme quadruple, ce qui donne un rythme à 6 mesures, qu'on redouble à son tour (12 mesures) et qu'on quadruple (24 mesures).

3° **Rythme shatpitâputra.** — C'est un rythme sénaire, formé de 6 mesures de 2, de 4, ou de 8 temps.

a) *Forme simple* — *Pluta*, *laghu*, 2 *gurus*, *laghu* et *pluta*.

ऽ̂ | ऽ ऽ | ऽ̂ = ♩. ♪ ♩ ♩ ♪ ♩.
sam tâ ça tâ ça tâ

b) *Forme double.* — 6 mesures de 4 temps :

ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ
ni pra tâ ça ni tâ ni ça tâ pra ni sam
= ♫ ♫ |... (répété 6 fois).

c) *Forme quadruple.* — 6 mesures de 8 temps :

ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ
â ni vi pra â tâ vi ça â ni vi tâ â ni vi ça â tâ vi pra
ऽ ऽ ऽ ऽ = ♫ ♫ ♫ ♫ |... (répété 6 fois).
â ni vi sam

Rythme mixte pancapâni. — Le rythme *pancapâni* est un rythme mixte, formé sur les précédents; suivant qu'il est ternaire ou sénaire, on le désigne sous le nom d'*udghatta* ou de *sampakkeshtâka*.

4° **Rythme udghatta.** — L'*udghatta* est un rythme ternaire, qui ne diffère du *câcaputa* que sous sa forme simple.

a) *Forme simple.* — 3 *gurus* :

ऽ ऽ ऽ = ♩ ♩ ♩
ni ça ça

b et *c*) Pour les formes doubles et quadruples, voir le *câcaputa*.

5° **Rythme sampakkeshtâka.** — C'est un rythme sénaire, fondé sur le *shatpitâputra*, dont il a les formes doubles et quadruples.

a) *Forme simple.* — *Pluta*, 3 *gurus*, *pluta* :

ऽ̂ ऽ ऽ ऽ ऽ̂ = ♩. ♩ ♩ ♩ ♩.
tâ ça tâ ça tâ

b et *c*) Pour les formes doubles et quadruples, voir le *shatpitâputra*.

Les autres mesures ou rythmes composés. — Tels sont les 5 rythmes usités dans le *gândharva*, c'est-à-dire dans la coutume classique. Ce sont, du moins, les rythmes simples[2] qu'emploie ce système; car les théoriciens[3] enseignent que la combinaison des 3 formes du rythme quaternaire avec les 6 formes (simple, double, quadruple et quadruples redoublées) du rythme ternaire donnent naissance à de nombreux rythmes composés (*samkîrnas*), parmi lesquels ils indiquent 5 espèces, plus spécialement employées dans les *pravrittas*, à 5, 7, 9, 10 et 11 *kalâs* ou temps longs (de 2 *mâtrâs*). Ils y ajoutent 4 autres variétés *samkîrnas* formées dans les mêmes conditions, à 14, 15, 16 et 17 *kalâs*, appelées *khanda-tâlas*, et que le *Samgîta-ratnâkara* définit au cours de l'exposition des *tâlas* populaires ou régionaux (*deçî*)[4].

Les 3 éléments modificateurs de la mesure. — Trois éléments (*angas*[5]) du rythme (*tâla*) concourent à l'exécution et viennent modifier la mesure. Chacun de ces 3 éléments revêt 3 formes en se modelant sur les 3 manières ou *mârgas*, dont l'influence se fait sentir, comme nous l'avons dit, à travers tout le système classique.

1° **Les 3 mouvements ou layas**[6]. — Le 1er de ces éléments est le *laya*, analogue à l'ἀγωγή des Grecs et au *tempo* de notre phraséologie musicale, qui fixe la rapidité plus ou moins grande du mouvement, l'allure rythmique du morceau. Nous avons vu[7] que la mesure de l'unité de temps était la durée d'articulation de cinq syllabes brèves, dans le mouvement d'exécution normale appelé *laya madhya*. A côté de ce mouvement-type, il y a une allure plus rapide et

1 Remarquons que le battement des formes quadruples diffère de celui des formes doubles uniquement par l'addition des figures *â* et *vi*, l'une au début, l'autre au milieu de la mesure.

2 La théorie du *Nâtya-çâstra* n'admet que le *caccatputa* et le *câcaputa* comme rythmes simples, le *shatpitâputra* aussi bien que le *pancapâni* étant considérés comme composés (*miçra*).

3. *N.-ç.*, XXXI, éd. K. M., 25-26; *Samg.-ratn.*, V, 43-45.

4. Voir plus loin, p. 300 et suiv.

5. *N.-ç.*, ed. K. M., XXXI, 331.

6. *N.-ç.*, *id.*, XXXI, 3-4, 331 et suiv.; *Samg.-ratn.*, V, 47-49.

7 P. 207.

une allure plus lente. Le *laya* indique la valeur de durée (*mâna*) donnée à l'unité de mesure; c'est, selon les définitions hindoues, le repos dans la continuité d'exécution[1], ou encore l'intervalle de durée de l'unité de temps[2]. Il y a 3 sortes de *layas* : 1. le *rapide* (*druta*), dont la mesure est la durée d'articulation de 10 syllabes brèves, correspondant, par conséquent, à une *kalâ* de 2 *mâtrâs* (manière *citra*); 2. le *moyen* (*madhya*), quand le repos entre les temps continus de la mesure est double du précédent (manière *vârtika*); 3. le *lent* (*vilambita*), dont la vitesse est encore moitié moindre (manière *dakshina*).

Ces 3 mouvements correspondraient donc approximativement à notre *allegro* ou *presto*, à notre *andante* ou *moderato*, à notre *lento*. Non seulement à une manière donnée répond un mouvement, mais dans une même manière il y a place pour les 3 *layas* : ainsi, il peut y avoir, dans la manière lente, rapidité, allure moyenne, lenteur; de même, dans la manière moyenne et dans la manière rapide, 3 nouvelles nuances de vitesse[3].

2° Les 3 allures de l'exécution ou yatis[4]. — Le second élément de la mesure est la *yati* (même sens que *laya* : arrêt, repos). La *yati* n'est pas à proprement parler un silence, une pause, mais constitue diverses nuances dans l'exécution, qui semblent correspondre plus ou moins exactement à ce que nous appelons *sostenuto*, *rallentando*, *accelerando*, etc.

Il y a 3 sortes de *yatis* : 1. *samâ* (égale, soutenue), dans laquelle le mouvement (*laya*) est le même au début, au milieu et à la fin[5] (manière *citra*); 2. *srotogatâ* (à allure de torrent), qui emploie les 3 mouvements, lent au début, moyen au milieu, rapide à la fin, ou seulement le lent et le moyen, ou bien encore le moyen et le rapide. Elle est comparable au torrent, dont le cours offre des temps d'arrêt et des variations dans le débit des eaux (manière *vârtika*); 3. *gopucchâ* (queue de vache), qui présente les *layas* dans l'ordre inverse de la précédente : rapide, moyen et lent, ou parfois seulement rapide et moyen, ou encore moyen et lent (manière *dakshina*).

3° Les 3 écarts dans le mouvement, pânis ou grahas[6]. — Il y a peu de différence entre le deuxième élément et l'élément *pâni* ou *graha* (main, mesure), qui semble encore marquer une allure plus ou moins rapide, selon qu'il y a lieu de presser ou de ralentir le mouvement, dans le chant, la musique instrumentale ou la danse, pour suivre la mesure, et qui est également de 3 sortes : 1° *sama*, en accord avec la mesure; 2° *atîta* (excès) : la mesure est en avance, on est en dessous (*upapâni*), on précipite pour la rattraper; 3° *anâgata* (retard) : la mesure est en retard, on est en dessus (*uparipâni*), on ralentit. Dans le 1er cas le mouvement est moyen, dans le 2e il est rapide, dans le 3e lent.

1. *Samg.-ratn.*, V, 48, « *kriyâ-'nantara-viçrânti* ».
2. *N.-ç.*, XXXI, éd. K. M., 332 et *passim*, « *kalâ-kâlâ-'ntara* ».
3. C'est ainsi que nos musiciens distinguent les mouvements intermédiaires de l'allure lente par les expressions *lento, largo, larghetto, adagio*; de l'allure modérée par les mots *andante, andantino, moderato*; de l'allure rapide par les mots *allegretto, allegro, vivace, presto, prestissimo*, etc., etc.
4. *N.-ç.*, XXXI, *in fine*; éd. K. M., 333; *Samg.-ratn.*, V, 50-53.
5. Ce n'est donc pas, à proprement parler, une *yati*, puisqu'il n'y a pas d'interruption dans l'exécution continue du mouvement.
6. *N.-ç.*, XXXI, *in fine*, éd. K. M., 334; — *Samg.-ratn.*, V, 54-56.
7. *Samg.-ratn.*, V, 235-309.
8. *Samg.-ratn.*, V, 236, *Comment.*, « *alpa-grahana*, *mahad-grahana* ».
9. Voir plus haut, p. 297.

2° *Les mesures ou rythmes populaires*[7].

A la différence des rythmes ou mesures classiques, où l'unité de temps-type, la *mâtrâ*, est toujours la durée d'articulation de cinq syllabes brèves, les mesures populaires (*deçî-tâlas*) admettent l'adoption d'un autre moment musical, au choix duquel le goût doit présider, comme il doit régler la disposition convenable des diverses espèces de durées dans la mesure : ce sera tantôt la durée de 4, tantôt la durée de 5, tantôt la durée de 6 syllabes qui sera prise comme étalon, sans qu'on puisse dépasser cette limite.

Les mesures populaires se distinguent encore des premières en ce qu'elles sont accompagnées du jeu des cymbales, frappées plus ou moins fort, suivant la valeur de durée de la note[8].

De plus, à côté des trois signes de valeur précédemment indiqués[9], *laghu* « I », *guru* « S » et *pluta* « S̃ », elles emploient une durée moindre, égale à la moitié de l'unité de temps (*ardha-mâtrâ*), à la moitié du *laghu*. On lui a donné le nom de *druta* (rapide), et on la représente par le signe zéro « o » (*bindu*). La notation rythmique utilise encore le signe du *virâma* (repos, temps d'arrêt), sorte d'accent grave en forme de croissant, qui, placé au-dessus d'une durée, la prolonge de la moitié de sa valeur[10]. Ainsi le signe « o̖ » vaut 1 + 1/2 *druta* (♪.); le signe « I̖ » vaut 1 + 1/2 *laghu*, c'est-à-dire *laghu* + *druta* (♩.). De même le *guru* surmonté du *virâma* équivaudrait à *guru* + *laghu* ou à 3 *mâtrâs*, et le *pluta* surmonté du *virâma* à *pluta* + *guru* ou à 4 1/2 *mâtrâs*; mais le *virâma* ne semble pas employé dans ces deux derniers cas.

Au lieu de répéter deux ou quatre fois le signe « I », on peut le remplacer, le cas échéant, par les chiffres 2 et 4, mais cela ne semble avoir lieu que quand le battement doit être sans bruit, auquel cas ces chiffres sont suivis du signe « × », indicateur du *nihçabda*[11].

Indépendamment de leurs noms habituels, — dont l'initiale (*da*, *la*, *ga*, *pa*) sert à les désigner abréviativement[12], — les durées de temps ont encore reçu d'autres noms. Ainsi, le *Samgîta-ratnâkara* (V, 255-257) donne comme synonymes de *druta* les termes *ardha-mâtrâ*, *vyoma*, *vyanjana*, *binduka*; de *laghu* : *vyâpaka*, *hrasva*, *mâtrikâ*, *sarala*; de *guru* : *dvi-mâtra*, *kalâ*, *vakra*, *dîrgha*; de *pluta* : *try-anga*, *tri-mâtra*, *dîpta*, *sâmodbhava*.

En résumé, les mesures provinciales se distinguent les unes des autres, d'abord par une disposition différente des valeurs de durée, puis, dans certains cas, par le choix d'une unité de temps moindre ou plus grande. Celles qu'on appelle *khanda-tâlas* doivent ce nom au fait qu'elles sont formées de *fragments*

10. Faut-il traduire le *virâma* toujours par un point qui augmente la durée de la note précédente, ou parfois par un silence, pause, soupir, etc.? Nous n'avons pu encore élucider la question. En tout cas, il ne semble pas que les silences trouvent leur place dans la musique des cantilènes et autres airs de Çârngadeva, si ce n'est, peut-être, parfois à la fin d'un motif, bien que, le plus souvent, les notes répétées semblent devoir être tenues.
11. *Samg.-ratn.*, V, 270, *Comment.*, p. 438.
12. A la façon des métriciens, les musiciens se servent, en manière d'abréviation, pour les besoins de leurs définitions, des 8 syllabes *ma*, *ya*, *ra*, *sa*, *ta*, *ja*, *bha*, *na*, qui expriment 8 groupes de 3 durées chacun, présentant autant de combinaisons possibles de ces valeurs de durée : *ma* SSS; *ya* ISS; *ra* SIS; *sa* IIS; *ta* SSI; *ja* ISI; *bha* SII; *na* III

tirés des rythmes classiques, quaternaires, ternaires, etc.[1].

Il arrive parfois que, dans les mélodies, la mesure ou le rythme changent avec la reprise d'un motif, d'autres fois au cours d'un même motif. La tradition orale enseigne les cas où il ne faut pas voir là une faute, mais un ornement véritable[2].

Çârngadeva[3] énumère et définit 120 variétés de *deçî-tâlas*. On peut en dresser, d'après lui, le tableau suivant :

1. *Samg.-ratn.*, V, 253-254. Voir plus haut, p. 29?.
2. *Samg.-ratn.*, V, 260, *Comment.*, p. 434.
3. *Samg.-ratn.*, V, 238-252 et 260-309.

TABLEAU DES 120 DEÇÎ-TÂLAS

D'APRÈS LE SYSTÈME DE ÇÂRNGADEVA

Nos d'ordre	Noms des tâlas	Nombre des mâtrâs	Notation
1	adìtàla	1	I
2	dvitiya	2	OOI
3	tritiya	1 3/4	OOO
4	caturthaka	2 1/2	IIO
5	pañcama	1	OO
6	nihçankalila	11	SSSSI
7	darpana	3	OOS
8	simhavikrama	15	SSSSISS
9	ratilila	6	IISS
10	simhalila	1 1/2	OOO
11	kandarpa	6	OOISS
12	viravikrama	4	IOOS
13	ranga	4	OOOOS
14	çriranga	8	IISIS
15	caccari	10	OO OO OO OO OO OO OO OO
16	pratyanga	8	SSSII
17	yatilagna	1 1/2	OI
18	gajalila	4 1/2	IIII
19	hamsalila	3	II
20	varnabhinna	4	OOIS
21	tribhinna	6	ISS
22	râjacûdâmâni	8	OOIIIOOIS
23	rangodyota	10	SSSIS
24	rangapradipaka	10	SSISS
25	râjatâla	12	SSOOSIS
26	tryasra varna	5	IIOOII
	miçra varna	14 3/4	OOOO OOOO OOOO SSOOSIS
	caturasra varna	6	SIOOS
27	simhavikridita	24	ISSSSISSIS
28	jaya	9	ISIIOOS
29	vanamâli	6	OOOOIOOS
30	hamsanâda	8	ISOOS
31	simhanâda	8	ISSIS
32	kudukka	3	OOII

Nos D'ORDRE	NOMS DES TÂLAS	NOMBRE DES MÂTRÂS	NOTATION
33	turangalila	2 1/2	o°o°oo
34	çarabhalila	6	IIOOOOII
35	simhanandana	30	IS8S ISOOS8IS8I IS8 SIIISX
36	tribhângi	6	IS8S
37	rangâbharana	9	SSIIS
38	mantha (1°)	8	IIS8X
	— (2°)	8	SIIX
	— mudrita (3°)	8	SII8X
	— (4°)	8	IIIISI
	[6 autres formes de mantha, en tout 10.]		
39	kokilâpriya	6	SIS
40	nihsâruka	3	I°I°
41	râjavidyâdhara	4	ISOO
42	jayamangala	8	IISIIS
43	mallikâmoda	4	IIOOOO
44	vijayânanda	8	IISSS
45	krîdâ [et] candanihsâruka.	1 1/2	o°o°
46	jayaçrî	8	SSIS
47	makaranda	4	OOIII
48	kirti	10	IS SIS
49	çrîkirti	6	IISS
50	pratitâla	2	IOO
51	vijaya	8	IS SS
52	bindumâli	6	SOOOOS
53	sama	3 1/2	IIO°O°
54	nandana	5	IOOS
55	manthikâ	5 1/2	SOS
	— [ou]	1 1/4	O°O
56	dipaka	7	OOIISS
57	udikshana	4	IIS
58	dhenkî	5	SIS
59	vishama	4 1/2	OOOO°OOOO°
60	varnamanthikâ	5	IIOOIOO
61	abhinanda	5	IIOOS
62	ananga	8	ISIIS
63	nândi	8	IOOIISS
64	mallatâla	5 1/4	IIIIOO°
65	kankâla (1°) pûrna	5	OOOOSI
	— (2°) khanda	5	OOSS
	— (3°) sama	5	SSI
	— (4°) vishama	5	ISS

N^os D'ORDRE	NOMS DES TÂLAS	NOMBRE DES MÂTRAS	NOTATION
66	kanduka	6	IIIIS
67	ekatâlî	1/2	O
68	kumuda	6	IOOIIS
	— [ou]	5	IOOOOS
69	catustâla	3 1/2	SOOO
70	dombulî	3	II
71	abhanga	4	IS
72	râyavankola	6	SISOO
73	vasanta	9	IIISSS
74	laghuçekhara	1 1/2	I
75	pratâpaçekhara	4 1/4	SOO
76	jhampâ	2 1/2	OOI
77	gajajhampa	3 3/4	SOOO
78	caturmukha	7	ISIS
79	madana	3	OOS
80	pratimanthaka ou kollaka	8	IISSII
81	pârvatîlocana	15	SSSISSSOO
82	rati	3	IS
83	lîlâ	4 1/2	OIS
84	karanayati	2	OOOO
85	lalita	4	OOIS
86	gârugi	2 1/4	OOOO
87	râjanârâyana	7	OOISIS
88	lakskmîça	4 1/4	OOIS
89	lalitapriya	7	IISIS
90	çrînandana	7	SIIS
91	janaka	14	IIISSSIIS
92	vardhana	5	OOIS
93	râgavardhana	4 3/4	OOOS
94	shattâla	3	OOOOOO
95	antarakrîdâ	1 3/4	OOO
96	hamsa	2 1/2	II
97	utsava	4	IS
98	vilokita	6	SOOS
99	gaja	4	IIII
100	varnayati	3	IIOO
101	simha	4 1/2	IOIII
102	karuna	2	S
103	sârasa	4 1/2	IOOOII
104	candatâla	3 1/2	OOOII
105	candrakalâ	16	SSSSSSI

Nos D'ORDRE	NOMS DES TÂLAS	NOMBRE DES MÂTRÂS	NOTATION
106	laya	18 1/2	
107	skanda	10	
108	addatâlî ou triputa	2 1/2	
109	dhattâ	6	
110	dvandva	12	
111	mukunda	5	
112	kuvindaka	7	
113	kaladhvani	8	
114	gauri	5	
115	sarasvatikanthâbharana	7	
116	bhagna	5 1/2	
117	râjamrigânka	4	
118	râjamârtanda	3 1/2	
119	niççanka	15	
120	çârngadeva	11	

LES LOIS DE LA COMPOSITION MÉLODIQUE

La syntaxe de la musique. — Après avoir minutieusement élaboré les principes de la phonétique musicale, avec, comme complément, ceux de l'accentuation, de la métrique et du rythme, les musiciens hindous, préoccupés de ne rien laisser au hasard et à l'arbitraire, ont procédé à une étude non moins minutieuse de ce que nous appellerons — pour poursuivre une comparaison empruntée à la grammaire — la syntaxe de la musique, c'est-à-dire des règles qui doivent présider à la construction de la phrase et, d'une façon plus générale, à la composition mélodique. Ne nous étonnons pas trop de la complexité de leur système et de la rigidité des règles qu'ils ont établies. Comme on l'a remarqué très judicieusement, « dans l'art moderne, où la mélodie tire la plupart de ses effets de l'harmonie et en est à peu près inséparable, les questions relatives à la construction de la mélodie jouent un rôle fort secondaire. Il n'en est pas de même dans la musique homophone; ici elles ont une importance analogue à celle qu'ont parmi nous les règles concernant la succession des accords, la modulation, etc. »[1]. Au reste, de par une tournure d'esprit qui leur est bien particulière, les Hindous ont toujours eu une propension au raffinement et aux distinctions subtiles et alambiquées.

Distinction de la mélodie-type classique (jâti) et de la mélodie-type profane (râga). — Dans les premiers temps, tout au moins, de l'époque classique, la mélodie semble avoir presque exclusivement revêtu un caractère en quelque sorte sacré. C'était une façon de cantilène, consacrée à la louange d'une des nombreuses divinités du panthéon indien, mais qui trouvait sa place, en dehors des cérémonies du culte, dans la vie courante. Les *jâtis*, pour leur donner le nom sous lequel la théorie les désigne, s'employaient notamment, en effet, dans les parties chantées du théâtre hindou, aux différents actes du drame. Mais, à côté de leur utilité mondaine, elles conservaient leur but religieux. Véritables hymnes en l'honneur de la divinité, elles étaient regardées comme issues des *sâmans* de l'époque védique[2], et participaient à la sainteté du Véda, de qui elles tenaient leur effet purificateur et propitiatoire. Leur exécution, faite dans toutes les règles, allait jusqu'à laver de la souillure contractée par le meurtre d'un brâhmane[3].

Plus tard, au fur et à mesure que s'atténuait le rôle purement liturgique et religieux à l'origine de la musique ancienne, la mélodie prit une allure en quelque sorte profane, pour mieux s'adapter aux besoins de la société laïque, et la *jâti* céda la place au *râga*, dont nous aurons à exposer ultérieurement la théorie.

Théorie des jâtis[4].

Définition. — Les techniciens classiques ont distingué — d'après les combinaisons possibles auxquelles devaient donner lieu l'emploi et le choix différent des notes revêtues du caractère de dominante, tonique, initiale, finale, médiane, etc. — **18** *types* de mélodies, auxquels ils ont donné le nom, peu significatif par lui-même, de *jâti* (lignée, espèce)[5]. Chacun de ces types a ses lois particulières, sa formule, son caractère propre, et son emploi fixé par la règle.

Les 18 types de cantilènes ou jâtis. — On les distribue entre les deux modes de la gamme de la façon suivante[6] :

1° *Mode* SHADJA : *shâdjî, ârshabhî, dhaivatî, nishâ-*

1. A. Gevaert, *ouvr. cité*, t. I, p. 167.
2. Voir ch. III, p. 277.
3. *Samg.-ratn.*, I, VII, 113.
4. *N.-ç.*, XXVIII, 39-161, XXIX, 1-16; *Samg.-ratn.*, I, VII, 1-113.
5. Rac. *jan*, naître. D'après le *Samg.-ratn.* (I, VII, p. 74), elles *naissent* des 2 gammes, d'où leur nom.
6. *N.-ç.*, XXVII, 41-45; *Samg.-ratn.*, I, VII, 17.

dinî (ou *naishâdî*), *shadjodîcyavâ*, *shadjakaiçikî*, *shadjamadhyamâ*;

2° Mode MADHYAMA : *gândhârî*, *madhyamâ*, *pancamî*, *gândhârodîcyavâ*, *raktagândhârî*, *gândhârapancamî*, *madhyamodîcyavâ*, *nandayantî*, *karmâravî*, *ândhrî*, *kaiçikî*.

Elles sont aussi classées, d'après leur caractère primaire ou dérivé, en simples ou composées, et encore selon que leur échelle est complète ou incomplète, etc.

Les 7 jâtis simples[1]. — Des 18 *jâtis*, 7 empruntent leur nom aux 7 notes de la gamme : ce sont les *jâtis* simples, qui peuvent être pures (*çuddhas*), si leur échelle est complète et si elles n'ont subi d'altération dans aucun de leurs éléments constitutifs (*amça*, *graha*, etc.[2]); au cas contraire, elles sont altérées (*vikritas*). Ces 7 *jâtis* sont : en mode *shadja* : *shâdjî*, *ârshabhî*, *dhaivatî*, *nishâdavatî*; en mode *madhyama* : *gândhârî*, *madhyamâ*, *pancamî*.

Les 11 jâtis composées[3]. — Les 11 autres *jâtis* sont composées (*samsarga-jas*), c'est-à-dire sont le résultat de la combinaison de deux ou plusieurs *jâtis* simples, altérées. Les voici, avec l'indication des *jâtis* composantes :

1. *shadjamadhyamâ* — shâdjî, madhyamâ.
2. *shadjakaiçikî* — shâdjî, gândhârî.
3. *shadjodîcyavâ* — shâdjî, gândhârî, dhaivatî.
4. *gândhârodîcyavâ* — shâdjî, gândhârî, madhyamâ, dhaivatî.
5. *madhyamodîcyavâ* — gândhârî, madhyamâ, pancamî, dhaivatî.
6. *raktagândhârî* — gândhârî, pancamî, nishâdî.
7. *ândhrî* — ârshabhî, gândhârî.
8. *nandayantî* — ârshabhî, gândhârî, pancamî.
9. *karmâravî* — ârshabhî, pancamî, nishâdî.
10. *gândhârapancamî* — gândhârî, pancamî.
11. *kaiçikî* — shâdjî, gândhârî, madhyamâ, pancamî, nishâdî.

Distinction des jâtis d'après leur échelle[4]. — On classe encore les *jâtis* d'après le nombre des notes composant l'échelle sur laquelle elles sont fondées. Dans cette division, elles sont dites : 1° complètes (*sampûrnas*, *sapta-svaras*), quand elles possèdent les sept notes; 2° à six notes (*shat-svaras*) ou *shâdavas*; 3° à cinq notes (*panca-svaras*) ou *audavas*, *auduvitas*.

Il y en a 4 qui sont nécessairement à 7 notes; 4 qui sont à 6 notes, mais peuvent également en avoir 7[5]; les 10 autres sont généralement à 5 notes, mais peuvent en avoir 6 ou 7[6].

En voici le tableau, avec indication des notes supprimables.

DIVISION DES JÂTIS

D'APRÈS LEUR ÉCHELLE RESPECTIVE

	4 SAMPÛRNAS (à 7 notes).	4 SHÂDAVAS (à 6 notes).	Notes suppr.	10 AUDAVAS (à 5 notes).	Notes supprimées.	[Parfois shâdavas (à 6 notes)]
				ârshabî	sa, pa	sa
				dhaivatî	sa, pa	pa
Mode shadja.	shadjakaiçikî	shâdjî	ni	nishâdî	sa, pa	pa
				shadjamadhyamâ	ni, pa	ni
				shadjodîcyavâ	ri, pa	ri
				gândhârî	ri, dha	ri
	karmâravî	gândhârodîcyavâ	ri	raktagândhârî	ri, dha	ri
Mode madhyama.	gândhârapancamî	ândhrî	sa	madhyamâ	ga, ni	ga
	madhyamodîcyavâ	nandayantî	sa	pancamî	ga, ni	ga
				kaiçikî	ri, dha	ri

Le sâdhârana des jâtis[7]. — Les *jâtis* où s'emploie le *sâdhârana* des notes[8], c'est-à-dire dans lesquelles ni peut être *kâkalî*, et *ga antara*, sont : *madhyamâ*, *pancamî* et *shadjamadhyamâ*. Mais, pour cela, il faut que la tonique (*amça*)[9] soit l'une des trois notes *sa*, *ma*, *pa*.

Ainsi, comme nous le verrons, la *jâti shadjamadhyamâ* peut avoir comme tonique l'une ou l'autre des 7 notes; on comprend que, si le choix portait sur *ga*, la consonante de cette note, *ni*, ne pourrait plus être altérée (*alpa*), c'est-à-dire ne deviendrait pas *kâkalî*[10].

Les 13 éléments constitutifs des jâtis[11]. — Les éléments constitutifs (*lakshanas*), sur lesquels repose la composition des différents types de cantilènes, sont au nombre de 13[12]. Ce sont : 1° *graha*, 2° *amça*, 3° *târa*, 4° *mandra*, 5° *nyâsa*, 6° *apanyâsa*, 7° *samnyâsa*, 8° *vinyâsa*, 9° *bahutva*, 10° *alpatâ*, 11° *antaramârga*, 12° *shâdava*, 13° *audava*.

1° *Graha*. — Le *graha* (rac. *grah*, prendre, recevoir) est la note *initiale* d'un chant; l'initiale est en même temps la tonique (*amça*), du moins dans le système classique de Bharata et de Çârngadeva[13], car cette identité n'est plus constante par la suite, et cela dès le temps de Soma.

2° *Amça*. — L'*amça* (rac. *amç*, diviser, distribuer) correspond à notre *tonique*. Fondement et source du charme musical, point de départ et limitation des intervalles à l'octave inférieure et supérieure (autrement dit, de l'*ambitus*), note distinctement perceptible au milieu du concert des différentes notes, note dominante (*vâdin*[14]) pourvue de consonantes et d'auxiliaires, de qui procèdent les autres éléments de la mélodie (initiale, finale, médianes, terminales des membres de phrases), qui prédomine par sa fréquence dans les phrases et les sections du chant... tel est l'*amça*[15]. Du choix de la tonique dépend le carac-

1. *N.-ç.*, XXVIII, 46 et *prose*; *Samg.-ratn.*, I, VII, 1-7.
2. Voir ci-dessous et p. 306.
3. *N.-ç.*, XXVIII, 46-55; *Samg.-ratn.*, I, VII, 8-16.
4. *N.-ç.*, XXVIII, 56-64; *Samg.-ratn.*, I, VII, 18-20.
5. Le *Nâtya-çâstra* (XXVIII, 61) admet que les 4 *jâtis shâdavas* puissent être *audavas*, mais non *sampûrnas*.
6. De même, d'après le *N.-ç.*, les 10 *jâtis audavas* sont parfois à 6 notes, mais non à 7.
7. *N.-ç.*, XXVIII, 39-40 et *prose*; *Samg.-ratn.*, I, VII, 21-23.
8. V. plus haut, p. 288.
9. Nous définissons ce mot plus loin.
10. *Samg.-ratn.*, I, VII, 86.
11. *N.-ç.*, XXVIII, 74-107 et 112-160; *Samg.-ratn.*, I, VII, 28-60.
12. D'après le *Samgîta-ratnâkara*; car le *Nâtya-çâstra* en distingue seulement 10, par suppression des *samnyâsa*, *vinyâsa* et *antaramârga*.
13. *N.-ç.*, XXVIII, 75, 93, 98; *Samg.-ratn.*, I, VII, 30.
14. Voir plus haut, p. 291.
15. *N.-ç.*, XXVIII, 76-78; *Samg.-ratn.*, I, VII, 31-32.

tère du morceau. Elle est souvent en même temps la dominante, l'initiale et la finale. Les notes susceptibles d'être, pour les 18 types de mélodies, toniques-initiales forment — du fait que, selon les *jâtis*, le choix peut porter sur une ou plusieurs — un ensemble de 63 notes[1], pour le décompte desquelles nous renvoyons au tableau d'ensemble de la page suivante.

3° *Târa.* — Le mot *târa* désigne, comme on sait, l'octave aiguë. La *târa-gati* (marche du *târa*), c'est la portée de cette octave, son étendue calculée à partir de la tonique, quelque chose comme la moitié supérieure de l'*ambitus* de la théorie ecclésiastique grecque. Des règles précises fixent cette limitation. La note tonique est à l'octave moyenne; supposons-la à l'octave supérieure : on ne peut pas dépasser — en *shadja* — l'espace compris entre cette note et la 4e au-dessus (la 5e en comptant la tonique). En *madhyama*, c'est la 4e (la tonique comprise) qui est le point-limite; — et en fait, on ne pourrait aller au delà dans ce mode de la gamme, en supposant que *ma* soit tonique; car, en comptant un pour *ma*, et, en montant 3 autres notes (*pa, dha, ni*), on arrive à la dernière note de l'octave (*ni*). Dans le mode *shadja*, si on part de *sa*, on ne doit pas dépasser le *pa* de l'octave aiguë. En réalité, on pourrait monter encore deux notes, *dha* et *ni*; mais les théoriciens estiment que ce serait au détriment du plaisir musical[2]. On peut rester en deçà, on ne doit pas aller au delà de cette 4e ou 5e note-limite.

4° *Mandra.* — Le mot *mandra* est le nom donné à l'octave inférieure ou grave. La limitation de la marche de cette octave (*mandra-gati*) procède non plus seulement de la tonique-initiale, mais de la finale, ou encore de la médiane (*apanyâsa*) ou note terminale d'un développement musical. En partant de la tonique à l'octave moyenne, on peut non seulement descendre à l'octave de cette tonique, mais à l'octave de la finale ou de la médiane. On ajoute que, quand les notes *ga* et *ni* sont respectivement finales en modes *shadja* et *madhyama*, on peut encore descendre d'un degré, c'est-à-dire aller jusqu'au *ri* (en *shadja*) et jusqu'au *dha* (en *madhyama*) de l'octave inférieure. Ce sont les deux notes-limites de cette octave[3].

5° *Nyâsa.* — Le *nyâsa* (rac. *as*, préf. *ni* : quitter, laisser) est la *finale*, la note qui termine un chant. Elle ne doit jamais être à l'octave aiguë, du moins dans les *jâtis* pures (*çuddhas*)[4]. Dans les 18 types de cantilènes on compte en tout 21 notes susceptibles d'être finales; le *nyâsa* est, pour les 7 *jâtis* pures, la note qui a donné son nom à la *jâti*[5]. Ce peut être, contrairement à la règle absolue en usage dans notre musique européenne, une tout autre note que la tonique.

6° *Apanyâsa.* — La note *apanyâsa* (loin de la finale?) est la *médiane*, la note placée au milieu d'une *jâti*, ou qui termine une section du chant[6] (*vidârî*). Il y en a en tout 56, sur lesquelles 19 (appartenant à 5 *jâtis*) sont semblables à la tonique-initiale[7].

7° *Samnyâsa.* — Le *samnyâsa* est une note consonante de la tonique-initiale, terminant la 1re *vidârî*, c'est-à-dire une section du chant (*khanda*) différente de celle que termine l'*apanyâsa*[8].

8° *Vinyâsa.* — Le *vinyâsa* est de même une note qui ne doit pas être dissonante de la tonique, et termine un membre d'une *vidârî*[9].

9° *Bahutva.* — Par le mot *bahutva*[10] on entend le caractère de plénitude et de fréquence que possède une note. Il y a *bahutva* pour une note en raison : 1. de sa non-altération (*a-langhana*), c'est-à-dire de sa mise en possession de toutes ses *çrutis*; 2. de sa répétition (*abhyâsa*) immédiate ou à intervalles. Ce caractère de solidité et de fréquence est celui des toniques, des dominantes et des consonantes[11].

10° *Alpatva.* — L'*alpatva*[12] est de même de deux sortes : par altération (*langhana*) et par non-répétition (*sakrid-uccârana*). Ce sont les notes autres que la tonique et ses consonantes, les notes supprimées dans les échelles à 6 et à 5 notes, qui ont ce caractère de fragilité et de rareté[13].

11° *Antaramârga.* — L'*antaramârga* est la note intermédiaire, qui s'intercale entre les tonique-initiale, finale, médiane et les diverses sous-terminales; elle est affectée d'un caractère de fragilité et de rareté (*alpatâ*). Jetée au milieu des autres notes, elle en constitue en quelque sorte le lien, pour l'agrément de la mélodie. Elle s'emploie surtout dans les *jâtis* altérées, mais parfois aussi dans les *jâtis* pures[14].

12° *Shâdava.* — Il y a *shâdava* pour les *jâtis* dont l'échelle ne possède que 6 notes (pures ou altérées)[15].

13° *Audava.* — Il y a *audava* ou *auduvita* pour les *jâtis* dans lesquelles deux notes supprimées réduisent l'échelle à 5 notes[16].

Les notes susceptibles de disparaître ainsi ont le caractère de fragilité à deux degrés : elles sont fragiles par *anabhyâsa* (rareté) et très fragiles par *langhana* (altération)[17].

Indépendamment des échelles à 6 et à 5 notes, le *Nâtya-çâstra* indique également, en passant[18], l'existence d'échelles à 4 notes qui, comme ces dernières, s'emploient dans les *dhruvâs avakrishtâs* (espèces de chants). Il existait même dans les *sâmans* des échelles à 3 notes[19]...

Tels sont les éléments constitutifs des *jâtis*. Nous nous bornerons à cette indication succincte de quelques-unes des règles complexes, à travers lesquelles l'inspiration musicale devait frayer sa voie pour produire la mélodie classique, en résumant, dans un tableau d'ensemble, la théorie à peine ébauchée des 18 types de cantilènes.

1. *N.-ç.*, XXVIII, 86-98 et 101-107; *Samg.-ratn.*, I, vii, 24-27.
2. *N.-ç.*, XXVIII, 79; *Samg.-ratn.*, I, vii, 34-36 et *Comment.*
3. *N.-ç.*, XXVIII, 80 et *prose*; *Samg.-ratn.*, I, vii, 37 et *Comment.*
4. *N.-ç.*, XXVIII, p. 35, l. 12; *Samg.-ratn.*, I, vii, 2 et *Comment.*
5. Voir la liste des *finales* dans le tableau d'ensemble, p. 291.
6. *N.-ç.*, XXVIII, p. 30, l. 14; *Samg.-ratn.*, I, vii, 41.
7. Ou 57, si on ajoute à la liste *ri*, qui est un *apanyâsa* de *kaiçikî*, quand cette *jâti* est *sampûrna*. *Samg.-ratn.*, I, vii, 46. Voir le tableau d'ensemble.
8. *Samg.-ratn.*, I, vii, 47.
9. *Samg.-ratn.*, I, vii, 48.
10. On emploie encore, dans le même sens, le substantif *bahulya* et les adjectifs *balavant*, *balin*, etc.
11. *Samg.-ratn.*, I, vii, 49.
12. Même sens : *alpatâ*, *daurbalya*, *langhanîya*, *langhana* et *alpa*.
13. *Samg.-ratn.*, I, vii, 50-51.
14. *Samg. ratn.*, I, vii, 52-53.
15. *Samg.-ratn.*, I, vii, 54. Comp. plus haut, p. 305.
16. *Samg.-ratn.*, I, vii, 55-57. — L'étymologie du mot *audava*, d'après ce texte, est *uduva*, atmosphère, ciel, domaine des étoiles (*udantr*: un des 5 éléments de la création (terre, eau, feu, vent, atmosphère), qui en est arrivé à désigner le nombre *cinq* et les choses composées de cinq parties.
17. *Samg.-ratn.*, I, vii, 58.
18. *N.-ç.*, XXVIII, 85.
19. *Samg.-ratn.*, I, vii, 6. Voir à ce sujet le ch. III, p. 261.

TABLEAU DES ÉLÉMENTS DES 18 JÂTIS

NUMÉROS D'ORDRE	NOM DES JÂTIS	TONIQUE-INITIALE (amça, graha)	FINALE (nyâsa)	MÉDIANE (apanyâsa)	MÛRCHANÂ	NOTES SUPPRIMÉES (Échelle à 6 notes) shâdava	NOTES SUPPRIMÉES (Échelle à 5 notes) audava
1	shâdjî	sa ga ma pa dha	sa	ga pa	uttarâyatâ	ni	o
2	ârshabhî	ri dha ni	ri	ri dha ni	çuddhashadjâ	sa	sa pa
3	gândhârî *	sa ga ma pa ni	ga	sa pa	pauravî	ri	ri dha
4	madhyamâ *	sa ri ma pa dha	ma	sa ri ma pa dha	kalopanatâ	ga	ga ni
5	pañcamî *	ri pa	pa	ri pa ni	kalopanatâ	ga	ga ni
6	dhaivatî	ri dha	dha	ri ma dha	abhîrudgatâ	pa	sa pa
7	naishâdî	sa ga ni	ni	sa ga ni	abhîrudgatâ	pa	sa pa
8	shadjakaiçikî	sa ga pa	ga	sa pa ni	....	o	o
9	shadjodîcyavâ	sa ma dha ni	ma	sa dha	açvakrantâ	ri	ri dha
10	shadjamadhyamâ	sa ri ga ma pa dha ni	sa ma	sa ri ga ma pa dha ni	matsarîkritâ	ni	ga ni
11	gândhârodîcyavâ *	sa ma	ma	sa dha	pauravî	ri	o
12	raktagândhârî *	sa ga ma pa ni	ga	ga	kalopanatâ	ri	ri dha
13	kaiciki *	sa ga ma pa dha ni	ga pa ni	sa ga ma pa dha ni	hârinâçvâ	ri	ri dha
14	madhyamodîcyavâ *	pa	ma	sa dha	sauvîrî	o	o
15	kârmâravî *	ri pa dha ni	pa	ri pa dha ni	çuddhamadhyâ	o	o
16	gândhârapañcamî *	pa	ga	ri pa	hârinâçvâ	o	o
17	ândhrî *	ri ga pa ni	ga	ri ga pa ni	sauvîrî	sa	o
18	nandayantî *	pa	ga	ma pa	hârinâçvâ	sa	o

Nota. — Les *jâtis* marquées d'un astérisque sont en mode *madhyama*.

Les cantilènes composées par Çârngadeva (treizième siècle apr. J.-C.). — Il ne fallait pas songer à épuiser, dans ces quelques pages, l'étude de la *jâti* : tout l'espace qui nous est imparti n'y suffirait pas. Mais l'importance accordée à cette forme classique de la mélodie est telle, pour l'époque qui nous occupe, — c'est des *jâtis* que dériveront plus tard les nombreux types qui reçurent le nom de *râgas*, — qu'il nous paraît indispensable, à défaut d'une exposition plus complète des règles qui présidaient à la composition de chacun de ces types étudié en particulier, d'en reproduire quelques spécimens, simplement et textuellement transcrits, pour la première fois, d'après la notation hindoue.

Le savant poète et musicien qui écrivait il y a environ 700 ans, Çârngadeva, a composé sur les 18 *jâtis* un nombre égal de cantilènes qui, en faisant ressortir leurs caractères distinctifs, nous montrent comment de la théorie on pouvait passer à la pratique. Ces airs, intercalés dans son traité sur la musique, le *Samgîta-ratnâkara*[1], sont ainsi parvenus jusqu'à nous, et nous avons la bonne fortune de pouvoir en faire bénéficier notre Etude. Non seulement ils offrent, en raison de l'époque relativement ancienne à laquelle ils ont été composés, un très grand intérêt, mais ils ont encore un cachet artistique indéniable, et témoignent d'une remarquable élévation de pensée musicale.

Ce sont, comme nous l'avons dit, des cantilènes, toutes consacrées à la louange du dieu Çiva, mais qui, écrites ou non pour la scène, pouvaient trouver leur emploi dans les parties chantées des productions du théâtre hindou. Des 18 œuvres du maître, nous en reproduisons 8, composées sur les types *shâdjî* (1re), *ârshabhî* (2e), *gândhârî* (3e), *madhyamâ* (4e), *naishâdî* (7e), *shadjodîcyavâ* (9e), *ândhrî* (17e) et *nandayantî* (18e).

1° Cantilène du type shâdji. — Avant de reproduire le premier de ces cantiques, nous allons, en reprenant certains points de la théorie musicale précédemment exposée, étudier exceptionnellement les règles de sa structure, d'une façon assez complète pour permettre, non seulement de saisir la nature de cette forme mélodique particulière, mais encore de se faire, par cet exemple, une idée générale, peut-être plus précise, du caractère et des lois de la musique hindoue.

La théorie de la jâti shâdjî[2]. — La *jâti shâdjî* est formée sur le mode *shadja*. La tonique, en même temps dominante et initiale, peut être l'une des 5 notes *sa* (do), *ga* (mi♭), *ma* (fa), *pa* (sol), ou *dha* (la), au choix du compositeur. La finale est toujours *sa* (do).

Quand la *jâti* est établie sur une échelle à 6 notes, c'est *ni* (si♭) qui est supprimé; mais *ni* ne disparaît pas si le choix de la tonique porte sur sa note consonante *ga* (mi♭) : il ne peut donc y avoir, dans l'échelle à 6 notes, que l'une ou l'autre des 4 toniques *sa, ma, pa, dha*. Cette *jâti* n'est jamais établie sur une échelle à 5 notes : elle ne peut être que *sampûrna* ou *shâdava*.

Quand l'échelle est complète, la *jâti* peut être *vikrita*, c'est-à-dire altérée dans un ou plusieurs à la fois de 4 de ses éléments (à l'exclusion du *nyâsa*) : *graha, amça, apanyâsa, sampûrnatva;* et *ni* peut devenir *kâkalî*, c'est-à-dire augmenté de 2 *çrutis* (= si); dans ce cas on a affaire au *râga vârati*.

Après la tonique, bien entendu, il y a fréquence d'emploi (*bahutva*) pour *ga* (mi♭).

Les intervalles communément employés (*samgati, samcara*) sont ceux de tierce ou de sixte. On va de *sa* (do) à *ga* (mi♭) et à *dha* (la), et inversement. Ex. : *sa ga sa ga sa dha* (do mi♭ do mi♭ do la), ou *ga sa ga sa dha sa* (mi♭ do mi♭ do la do).

Les gammes, ou exercices de vocalises, se feront dans la *mûrchanâ uttarâyatâ*, sous la forme *dha ni sa ri ga ma pa* (la si♭ do ré mi♭ fa sol) et *pa ma ga ri sa ni dha* (sol fa mi♭ ré do si♭ la).

Quant au rythme employé, c'est le *tâla pancapâni*, d'ordre sénaire, qui peut être utilisé sous une de ses 3 formes simple, double ou quadruple. Dans l'exemple ci-dessous, l'auteur a fait choix de la manière *dakshina*, comme du reste pour les 18 spécimens de *jâtis* qu'il donne. Cela revient à dire que nous avons affaire à un *tâla* de la forme quadruple, c'est-à-dire dont la mesure se compose de 4 longues ou 8 temps

1. De la page 91 à la page 135.

2. *Samg.-ratn.*, I, VII, 61-65.

brefs. Dans le rythme sénaire nous avons 6 groupes ou mesures de 8 *mâtrâs*. Mais la manière *dakshiṇa* comporte une reprise ou répétition (*âvritti*), ce qui nous donne 12 mesures (*kalâs*) de 8 temps brefs (*laghu-kalâs*) ou, ce qui revient au même, de 4 temps longs (*gurus*), et, en tout, 48 *gurus*. La mesure peut se traduire à 4 temps. Ce rythme est celui de l'espèce de *pancapâni* appelée *sampakkeshtâka*.

L'auteur aurait pu employer le *mârga vârtika* ou *vritti* (*tâla* à forme double, c'est-à-dire composé de 6 groupes de 2 longues et comportant 4 reprises, soit en tout 48 *gurus*); ou encore la manière *citra* (*tâla* à forme simple, c'est-à-dire valant 6 longues, ainsi disposées dans le *sampakkeshtâka* : ऽऽऽऽऽ; mais alors il y a 8 reprises, soit encore en tout 48 *gurus*). On voit donc que, quel que soit le *mârga* adopté, par le fait des reprises le nombre total des temps est le même, en définitive, pour chacune des formes du *tâla* : le battement du rythme seul change, comme on peut s'en rendre compte en se reportant aux modes de battement du *sampakkeshtâka* exposés plus haut[1].

C'est le choix de la tonique qui donne au morceau son caractère. Avec *sa* (do) comme tonique, le sentiment (*rasâ*) exprimé pourra être l'héroïque, le tragique ou le merveilleux.

Cette *jâti* s'emploie, au premier acte des drames sanscrits (*nâtakas*), dans le chant appelé *dhruvâ naishkrâmikâ*, qui accompagne la sortie d'un personnage.

Cantilène shâdji en notation hindoue. — Voici le spécimen de *jâti shâdjî* composé par Çârngadeva, en notation sanscrite[2] :

१ षाड्जी.

सा	सा	सा	सा	पा	निध	पा	धानि	१
री	गम	गा	गा	सा	रिग	पस	धा	२
रिग	सा	री	गा	सा	सा	मा	सा	३
धा	धा	निध	निसं	निध	पा	सां	सां	४
नी	धा	पा	धानि	री	गा	सा	गा	५
सा	धां	धनि	पा	सा	सा	सा	सा	६
सा	सा	गा	सा	मा	मा	मा	मा	७
सा	पस	मा	धानि	निध	पा	गा	रिग	८
गा	गा	गा	गा	सा	सा	सा	सा	९
धां	सा	री	गारि	सा	मा	मा	मा	१०
धा	नी	पा	धानि	री	गा	री	सा	११
रिग	सा	री	गा	सा	सा	सा	सा	१२

Sa transcription en notation européenne. — Les explications précédentes suffisent pour nous indiquer la manière de traduire cette notation à l'européenne. Le morceau est en clef de sol et renferme 12 mesures à 4 temps. Les notes sont représentées par la syllabe initiale de leur nom, *sâ rî gâ mâ pâ dhâ nî*, pourvue du signe de la longue pour marquer la *laghu-kalâ*, la *mâtrâ*, ou unité de temps que nous transcrivons par une *croche* (♪); quand la note a une valeur de moitié moindre (que la technique populaire [*deçî*] exprime par le mot *druta*), la syllabe est brève et vaut une double croche (𝅘𝅥𝅯). Nous avons vu (p. 293-294) que l'échelle hindoue, en mode *shadja*, correspond approximativement à une sorte de gamme mineure où la tierce et la septième seraient diminuées : do ré mi♭ fa sol la si♭ do; nous mettrons donc 2 bémols à la clef[3]. Toutes les notes sont considérées comme étant à l'octave moyenne, — qui répond à notre octave marquée de l'indice 3, — sauf le cas où elles sont accompagnées d'un signe diacritique; celles qui sont à l'octave supérieure sont surmontées d'un petit trait perpendiculaire; celles qui doivent être à l'octave inférieure sont surmontées d'un point.

Le mouvement n'est pas indiqué en tête du mor-

1. V. p. 299, 2e col. et 1re col. (*shatpitâputra*). Comp. *Samg.-ratn.*, I, vii, 63, et *Comment.*, p. 89-90.

2. Reproduit textuellement, mais avec suppression des paroles.

3. Si *ni* devait, dans cet exemple de cantilène, être considéré comme étant *kâkalî*, ce que le texte (I, vii, p. 92) semble donner à entendre, sans l'indiquer clairement, il y aurait lieu de corriger, dans notre transcription, *si* ♭ en *si*.

ceau; mais nous savons qu'à la manière *dakshina*, dans laquelle il est écrit, correspond le *laya vilambita* (lent). C'est, du reste, toujours le type de la *jâti* et le choix du *mârga* qui donnent le mode, la mesure, le rythme, l'armature, le mouvement, le caractère de la mélodie, les musiciens hindous n'accompagnant leur notation d'aucune indication particulière.

Voici la transcription de la première cantilène de Çârngadeva en notation européenne (chant et paroles[1]), telle que l'aurait pu, sans difficulté, opérer maintenant le lecteur[2] :



Observations complémentaires. — Quelques observations sont encore nécessaires pour parachever l'étude de cette cantilène. Nous remarquerons d'abord que, la tonique choisie étant *sa* (do), elle se confond avec la finale, ce qui, sans être rare, n'est pas obligatoire. Quant à la finale, on peut dire qu'elle ne tombe jamais sur ce que nous appelons le temps fort, la *thesis* des Grecs; aussi les mélodies hindoues nous font-elles l'effet d'être inachevées; le chant a l'air de rester en suspens sur une avant-dernière mesure, la terminaison se faisant aussi bien, d'autre part, dans la partie aiguë du champ de l'*ambitus* que dans les cordes basses ou moyennes de la voix. Cette conclusion mélodique inexistante nous surprend et choque notre oreille, habituée à la terminaison normale sur le premier temps de la mesure. La coupe rythmique appelle une remarque analogue. Tandis que, dans notre musique moderne, c'est surtout le système binaire qui prédomine, soit dans la construction de la période, soit dans la coupe du membre ou dans celle de la mesure, tandis que nos périodes sont normalement constituées par la répétition infinie de membres de 4 mesures s'enchaînant d'après un procédé uniforme, nous avons ici, comme dans beaucoup d'autres exemples, un rythme sénaire, c'est-à-dire d'ordre ternaire, composé de 4 phrases de 3 mesures. Le rythme métrique des paroles adaptées à cette *jâti* cadre exactement avec le rythme musical, la coupe des *pâdas*, ou membres prosodiques, correspondant à la coupe des périodes ou membres rythmiques. Mais on doit constater surtout l'absence de silences et de temps vides : quand une note n'a pas de syllabe qui lui réponde dans le texte, elle s'articule avec la voyelle de la note précédente, qui se maintient de l'une à l'autre. La répétition continue d'une même note sonne à nos oreilles comme une sorte de pédale soutenue, qui servirait d'accompagnement à la mélodie.

Poursuivant l'examen de l'exemple ci-dessus, un technicien hindou ferait encore le dénombrement détaillé des notes qui entrent dans sa composition, pour noter leur importance ou leur fréquence (*bahutva*) ou au contraire leur rareté (*alpatva*), et remarquerait notamment que, sur 122 notes, la tonique initiale *sa* (do), par laquelle finit chaque membre de phrase, est représentée 36 fois; — que la note qui prédomine après elle, *ga* (mi ♭), se rencontre 20 fois; — que *pa* (sol), qui est médiane, comme la précédente, paraît 18 fois, ainsi que *dha* (la); — que *ri* (ré) et *ni* (si ♭), la note fragile, supprimable, se trouvent 12 fois, et *ma* (fa) seulement 8 fois, etc.

L'*ambitus*, le champ de la mélodie, n'est pas très étendu : il va, en montant, de la tonique *sa* (do) à son octave aiguë (*târa-gati*)[1], alors qu'il pourrait aller jusqu'à la quinte aiguë *pa* (sol), — et, en descendant, de cette tonique à la tierce basse *dha* (la)[2], tandis que, d'après les règles de la *mandra-gati*, il pourrait descendre à l'octave inférieure.

Ambitus: initiale-finale (octave madhya) — octave târa — tierce basse (octave mandra)

1. Nous reproduisons, dans sa forme sanscrite, le texte des paroles sur lesquelles était chantée chacune de ces mélodies, afin que le lecteur puisse se rendre compte de la façon dont elles s'adaptaient au chant. Une traduction eût été sans intérêt comme sans utilité, étant donné le peu de valeur littéraire de cette poésie redondante, simple accumulation d'épithètes louangeuses en l'honneur de la divinité.

2. Il est nécessaire de bien spécifier, une fois pour toutes, que les bémols ou les dièses, dont nous *armons* la clef, ne désignent pas les bémols ou dièses *constitutifs*, d'après l'usage moderne, du ton du morceau ; ils servent seulement à indiquer que les notes qui se trouvent sur la ligne de la portée marquée ♭ ou ♯ sont toutes bémolisées ou diésées.

Le développement que nous venons de donner à l'examen du premier exemple nous dispensera d'entrer dans le détail de la structure des autres spécimens, que nous nous bornerons à reproduire simplement en notation européenne, après un court résumé de leurs caractères essentiels[1].

2° Cantilène du type ârshabhî[2]. — Le mode est *shadja;* la tonique-initiale (choisie parmi *ri, dha, ni*) est *ri;* elle est en même temps finale; le caractère de *bahutva* est imparti à *ga* et à *ni*, celui de *langhana* à *pa*. Le rythme est quaternaire (*caccatputa* : 4 mesures de 8 *mâtrâs*, doublées par la reprise, le *mârga* étant *dakshina*). Même emploi que pour la *shâdjî*.



3° Cantilène du type gândhârî[3]. — Le mode est *madhyama;* toutes les notes, sauf *ri* et *dha*, pouvaient être initiales ; on a choisi *ga*, en même temps finale. Le rythme est le *caccatputa* avec 4 reprises. Cette *jâti* s'emploie dans le chant des *dhruvâs*, au 3e acte du drame.

Jâti gândhârî (3me).

Tâla caccatputa

Lent

E _ _ _ tam _ _ _ ra ja _ ni va dhû _ _ mu _ kha _
vi _ _ _ _ bhra _ _ ma _ dam _ ni çâ _ ma ya va _ ro _ _ rû _
ta _ va _ mu kha _ _ vi lâ _ sa va pu çcâ ru _ ma _ ma la
mri du _ ki ra na _ _ _ _ _ _ _ ma _ mri _ ta bha _ _ vam _ _ _
ra ja ta gi _ ri çi kha ra ma ni ça ka la çam _ kha
va ra _ yu va ti _ dam _ _ ta _ pam _ _ _ kti ni _ _ bham _ _ _
pra na mâ _ mi pra na ya ra ti ka la ha ra _ va tu

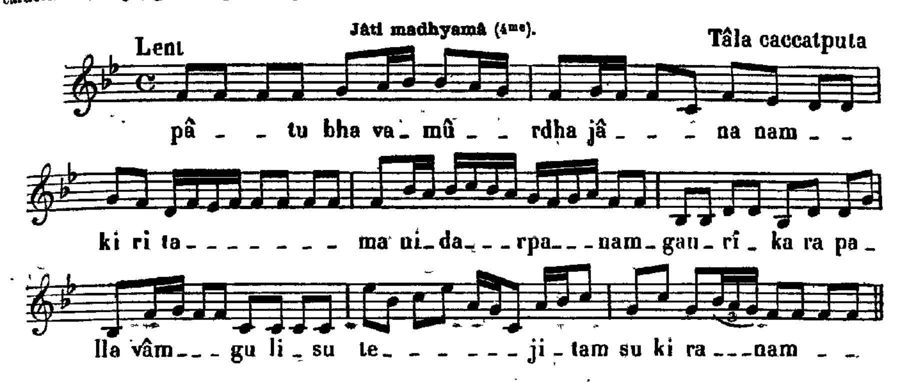
1. Voir d'autre part, p. 307, le tableau où sont résumés les éléments des *jâtis*.

2. *Samg.-ratn.*, I, VII, 66-67.

3. *Samg.-ratn.*, I, VII, 68-70.



4° **Cantilène du type madhyamâ**[1]. — Le mode est *madhyama; ma* est initiale et finale; *sa* et *ma* ont le caractère *bâhulya, ga* est *alpa*. Le rythme est le *caccatputa*, avec 2 reprises. Emploi : dans le chant des *dhruvâs*, au 2e acte du drame.



5° **Cantilène du type naishâdî**[2]. — Le mode est *shadja; ni* est initiale et finale. Le rythme est encore le *caccatputa*, avec 4 reprises. Même emploi que pour *shâdjî*.

Jâti naishâdî (7me).

Lent — Tâla caccatputa

tam - su ra vam - di ta ma hi sha ma hâ - su ra

ma tha na mu mâ - pa tim bho - ga yu tam - - -

na ga su ta kâ - mi nî di - vya vi çe - sha ka

sû - ca ka çu bha na kha da - rpa na - kam - - -

a hi mu kha ma ni kha ci to - jjva la nu - pu ra

bâ la - bhu jam ga - ma ra va ka li - tam - -

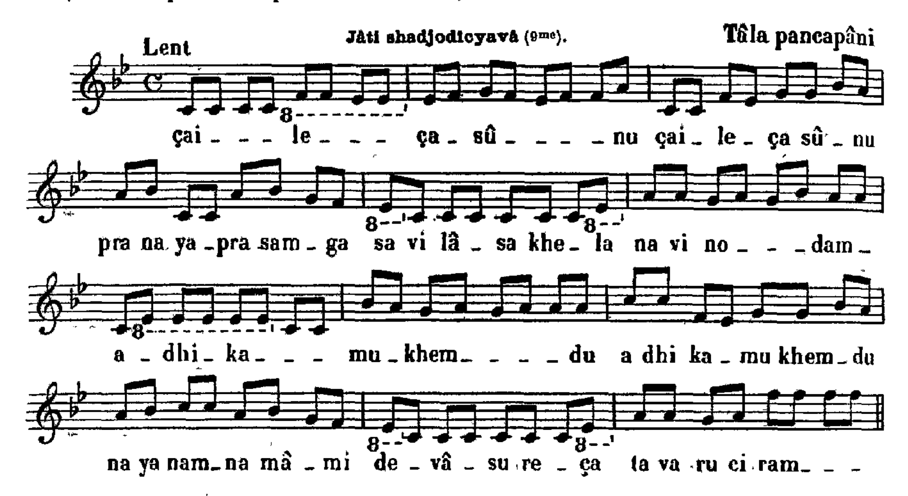
1 *Samg.-ratn.*, I, vii, 71-72.

2. *Samg.-ratn.*, I, vii, 78-79.

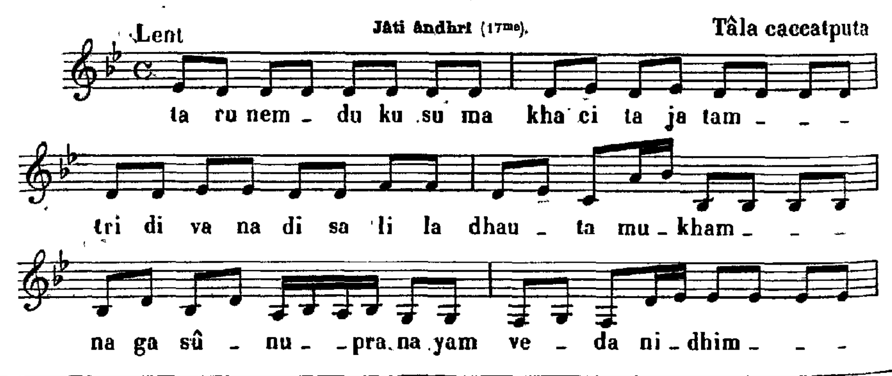


6° **Cantilène du type shadjodicyavâ**[1]. — Le mode est *shadja;* la tonique-initiale *sa* est différente de la finale *ma.* Le rythme est le *pancapâni,* comme précédemment pour *shâdji.* Emploi : dans le chant des *dhruvâs,* au 2e acte du drame.

Nous ne pouvons que signaler en passant l'intervention, dans la disposition des paroles de cette cantilène, de l'une des 4 *gîtis,* l'*ardha-mâgadhî.* Elle consiste dans une répétition unique de certaines paroles du texte (*dvir-âvritta-pada*)[2]. C'est ainsi que les mots « *çaile-çasûnu* » reviennent pour la deuxième fois dans la 3e mesure, et les mots « *adhika-mukhendu* » dans la 9e.



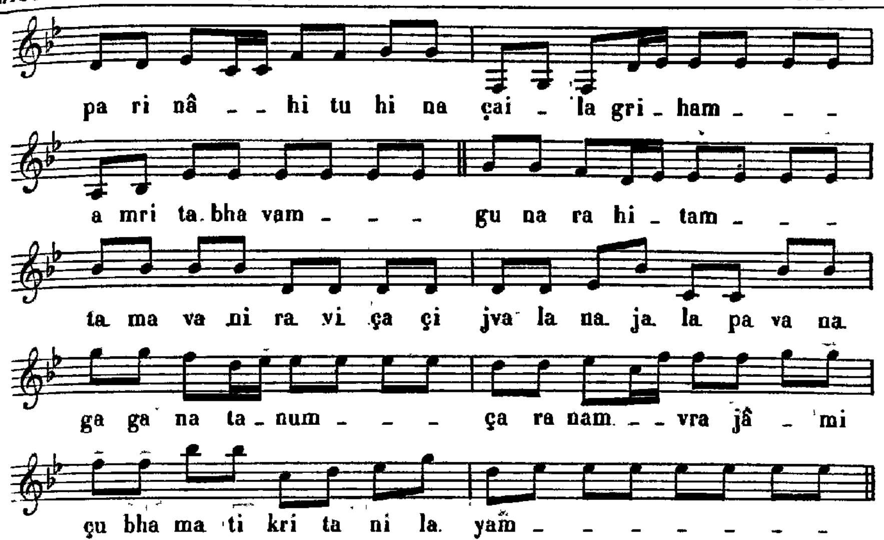
7° **Cantilène du type ândhrî**[3]. — Le mode est *madhyama; ga* est initiale et finale. Le rythme est le *caccatputa* avec 4 reprises. Emploi : dans les chants des *dhruvâs,* au 4e acte du drame.



1. *Samg.-ratn.*, I, VII, 82-85.

2. La *mâgadhî*, au contraire, consiste en une double répétition. *Samg.-ratn.*, I, VII, 85. Voir, pour la théorie des *gîtis*, que nous avons dû renoncer à exposer, pour ne pas développer outre mesure ce chapitre, le *Samgîta-ratnâkara*, I, VIII, 15-25.

3. *Samg.-ratn.*, I, VII, 105-106.



8° **Cantilène du type nandayanti**[1]. — Le mode est *madhyama;* la tonique est *pa;* l'initiale, qui est généralement *ga*, est ici *ma*, la finale *ga; ri* à l'octave inférieure a le caractère *bâhulya*. Le rythme est le même que pour l'exemple précédent, mais le nombre des mesures est double.

Jâti nandayanti (18me)*.

Lent — Tâla caccatputa

sau _ myam _ _ _ _ _ _

ve _ dâm _ ga ve _ da ka ra ka ma la yo _ nim

ta mo ra jo vi va _ _ _ rji tam _ _ _ _ _ _ _ ha ram _ _ _ _ _ _ _

bha va ha ra ka ma la gri ham _ _ _ _ _ _ _ çi vam çâm _ tam _ sam _ nï

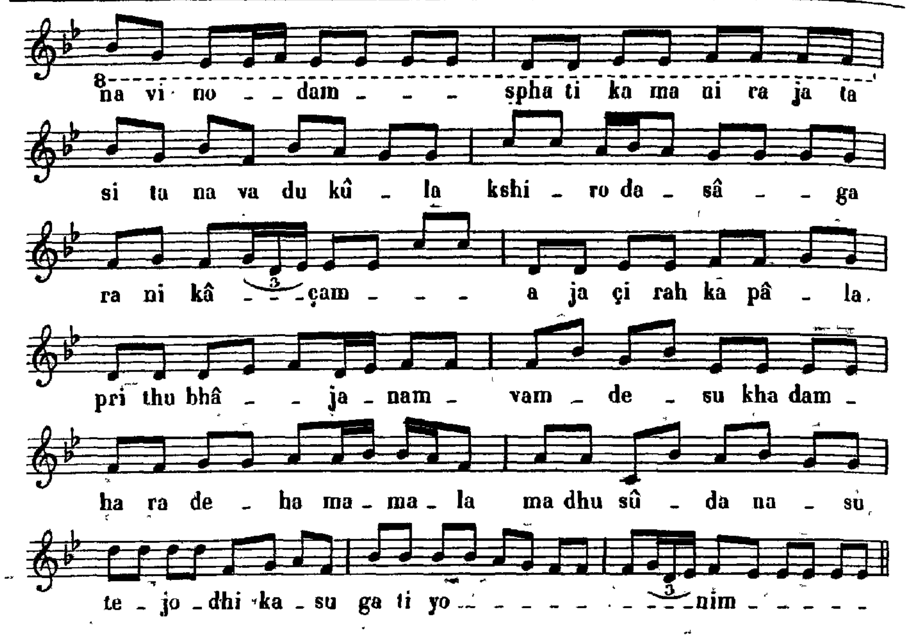
ve _ ça na ma pû _ rvam bhû sha _ _ _ na li _ lam _ u ra ge _ ça bho _ ga

bhâ _ su ra çu bha pri thu lam _ _ _ _ _ _ _ a ca la pa ti _ su nu _

ka ra pam _ ka jâ _ ma la vi lâ _ sa kî _ la

1. *Samg.-ratn.*, I, VII, 107-108.

* ERRATUM. — *Jati nandayanti* (4e mesure) : au lieu de : *la si, fa sol, sol sol sol, sol* | lire : *la si, fa sol, mi mi, mi mi* |.



Les râgas.

Ce sont les 18 types de *jâtis* que nous venons d'étudier qui ont donné naissance à la série interminable des *râgas,* dont les théoriciens postérieurs au *Nâtyaçâstra* firent un si singulier abus, que ces espèces de thèmes mélodiques (rac. *ranj,* qui émeut, qui charme) ont pu sembler être le but final et l'aboutissement de toute la théorie musicale des Hindous. Au dire du *Samgîta-ratnâkara,* le premier traité parvenu jusqu'à nous qui en fasse mention, les *jâtis* sont les mères des *râgas,* leurs ascendants en ligne directe ou en ligne indirecte et lointaine : les *râgas* sont comme les membres de la famille et en constituent la descendance à travers de nombreuses générations[1].

Définition du râga. — Le savant historien de la musique grecque, M. F.-A. Gevaert, dans son *Analyse succincte des livres anglais, bengalis et sanscrits, concernant la musique de l'Inde, envoyés... par le rajah S. M. Tagore*[2], a très bien compris la nature du *râga,* à l'état simple, et sa définition en donne une idée exacte. « Les *Râgas* (de même que les *Râginîs*), dit-il, sont des formules mélodiques, des thèmes (semblables aux antiennes-types du plain-chant) sur lesquels les musiciens établissent sans cesse de nouveaux chants, en variant les rythmes, en ajoutant des mélismes, bref en amplifiant la donnée première[3]. »

D'après les définitions hindoues, le *râga* est une espèce de mélodie (*dhvani*), un assemblage de notes, disposées d'après les divers types de *varnas,* qui charment l'esprit et l'oreille[4].

Ses diverses formes. — Dans sa conformation générale, le *râga* n'est pas mesuré et ne saurait prétendre au titre de chant; c'est purement et simplement une série de notes dont la succession est agréable à entendre. C'est ainsi qu'il apparaît sous une des formes qu'il peut revêtir, celle de l'*âlâpa.* Le *râgâ-'lâpa* semble n'être autre chose qu'un exercice musical, une sorte de prélude, destiné à faire ressortir déjà le caractère que le *râga* revêtira plus tard dans son exécution complète, à manifester ses éléments constitutifs, en indiquant notamment la tonique, l'initiale, la finale, les médianes ou sous-terminales, les octaves dans lesquelles se meuvent les notes, leur plus ou moins de fréquence et d'importance, l'échelle, etc.[5].

Le *râga* peut revêtir d'autres formes analogues d'exercices ou de thèmes : le *karana,* qui est pourvu

1. *Samg.-ratn.,* I, vii, 112 et *Comment.*

2. Où il rectifie la Note primitivement insérée dans les *Bulletins de l'Académie royale de Belgique,* 2e série, t. XLIII, n° 2, février 1877 (Voir *Public Opinion,* éd. S. M. Tagore, p. 67, note).

3. Ce ne sont pas des *modes,* comme traduisent sir W. Jones (*ouvr. cité,* p. 142), et d'après lui J. Nathan (*Music of the Hindus, id.,* p. 231), comme l'avancent A. W. Ambros (t. I, p. 482) et F.-J. Fétis (t. II, p. 208 et *suiv.*) dans leur *Histoire de la musique,* ainsi que les Dictionnaires hindoustanis de Hunter, de Taylor et de Shakespear; — ce ne sont pas davantage des *airs,* comme le déclare le docteur Carey dans son Dictionnaire bengali. Le cap. Willard le faisait déjà remarquer judicieusement (*ouvr. cité,* p. 64) : « De même que chez nous il existe deux modes, le majeur et le mineur, de même les Hindous ont [dans le système hindoustani] un certain nombre de *thats,* à chacun desquels sont affectés deux ou plusieurs *râgas.* Si un *râga* était un mode, chacun demanderait une disposition différente [de l'échelle], ce qui n'est certainement pas le cas. On peut s'en convaincre en s'adjoignant un joueur de *sitâr.* Cet instrument a des touches mobiles qui peuvent être déplacées de telle sorte que, l'instrument étant convenablement accordé, les doigts de la main gauche, en parcourant les touches, produisent les seules intonations qui sont propres au mode pour lequel ont été fixées les touches. Priez un joueur de sitâr de jouer quelque chose dans la *râginî Uluya* [*dîdhiyâ*], et, après cette audition, dites-lui de jouer une autre *râginî* sans déplacer les touches, et vous verrez que plusieurs *râginîs* peuvent être exécutées dans un même mode ou *thata.* D'autre part, si, après avoir joué l'Uluya, il joue le *Lalit* [*lalita*] ou la *Bhyrewee* [*bhairavi*], ou la *Cafee* [*kaphi*], etc., etc., il sera obligé de changer de *that* ou de mode, en déplaçant les touches... »

4. Matanga, etc., dans *Samg.-ratn.,* II, i, p. 150. Comp. Râm dâs Sen, *ouvr. cité,* t. I, p. 172.

5. *Samg.-ratn.,* II, ii, 24; *Râga-vib.,* IV, p. 4. — Comp. chap. V, p. 329.

de reprises; le *rûpaka*, analogue à l'*âlâpa*, avec cette différence qu'il donne la coupe des sections du chant (*vidâris*); le *vârtin* ou *vartanî*[1]. Mais ce n'est que lorsqu'il est réglé par la mesure, selon l'une des 3 manières (*mârgas*), d'après l'une ou l'autre des 5 sortes de rythmes (*tâlas*), quand des paroles (*padas*) sont adaptées aux notes, que le *râga* a droit au titre de chant mesuré (*nibaddha-gîta*); il reçoit alors le nom d'*âkshiptikâ* et devient un chant véritable[2].

Développement de la littérature du râga. — Ce type de la mélodie hindoue, qui a pris, dans la suite des temps, un si grand développement, et qui devait faire oublier les *jâtis* en se substituant à elles, ne se rencontre pas dans la doctrine classique de la première époque. *L'Encyclopédie des arts du théâtre* de Bharata n'en fait pas mention, bien que les pièces sanscrites aient employé, chez ses successeurs immédiats, semble-t-il, différents *râgas*, qui s'intercalaient, tout comme les *jâtis*, aux divers moments de l'action.

Le nombre des *râgas* que nous a transmis la littérature musicale de l'Inde est prodigieux. L'esprit minutieux et imaginatif, l'ingéniosité en quelque sorte maladive des Hindous, se sont donné libre carrière dans l'élucubration de ces diverses formes ou structures possibles de la phrase mélodique. Nous ne pouvons songer à reproduire les nombreuses fables poétiques, les allégories mythiques, dont ils ont enrichi la théorie de leurs *râgas*. Le *Nârada-samvâda*[3] et le *Samgîta-nârâyana*[4] nous content que les *gopîs* ou bergères de Mathurâ, charmées par les sons mélodieux que Krishna tirait de sa flûte, se mirent à le suivre au nombre de seize mille, et qu'ainsi prirent naissance les seize mille mélodies-types, chacune faisant choix d'un *râga* particulier, pour essayer de captiver par son chant le cœur du divin berger.

Les divers systèmes. — Quant à Soma, qui, comme nous l'avons dit, se garde, dans son clair et méthodique exposé, de tout emprunt à la mythologie, il nous déclare que les *râgas* classiques (*prasiddhas*), répertoriés dans les différents systèmes de la première époque, sont en nombre considérable; quant à ceux qui, originaires des diverses contrées de l'Inde, ne sont pas classés (*a-prasiddhas*), ils sont innombrables comme les vagues de la mer[5]. Avant d'établir sa propre théorie, il donne de courtes indications sur quelques-uns des systèmes de ses devanciers, notamment ceux de Matanga, de Çârngadeva, du *Râgâ-'rnava*, de Çiva, de Pârçvadeva, etc., auxquels viendront s'ajouter ceux de la *Nârada-samhitâ*, de Natta-nârâyana, de Hanuman[6], etc., et enfin d'Aho Bala.

Il est difficile de se reconnaître au milieu d'un pareil fatras, les noms et les échelles variant, pour un même *râga*, d'un système à l'autre. Çârngadeva, qui appartient déjà à une époque où le *râga* avait reçu un très grand développement, prend soin de nous avertir que plusieurs portent le même nom, bien que leurs caractères soient différents[7].

Système de Çârngadeva. — Pour lui, il en reconnaît 264, qu'il classe sous diverses dénominations générales. Il en définit un grand nombre, mais en laisse plusieurs de côté, notamment ceux qui, antérieurement connus, n'étaient plus en usage de son temps[8]. Ses définitions nous fixent sur la nature des notes qui entraient dans la composition de chaque *râga*, sur leur provenance, sur les sentiments qu'ils expriment, sur leur emploi dans telles ou telles circonstances et à telle ou telle heure du jour ou de la nuit, etc., etc. 31 exemples de mélodies notées sous la forme de l'*âkshiptikâ*, véritables chants mesurés, complètent l'exposé du système; d'autres encore sont donnés seulement sous la forme de l'*âlâpa*, du *karana*, du *rûpaka* ou du *vârtin*, c'est-à-dire privés du rythme et de la mesure. Nous devons nous borner à en dresser une liste générale, ne pouvant, faute d'espace, les étudier chacun dans leurs détails.

Ses 264 *râgas*, Çârngadeva les répartit de la façon suivante :

I. *30 grâma-râgas*, groupés d'après les deux modes de la gamme, et classés sous 5 divisions (*gîtis*)[9], suivant la nature des notes entrant dans leur composition.

II. *8 uparâgas*, ou *sous-râgas*.

III. *20 nirupapada-râgas*, ou *râgas « tout-court »*.

IV. *120 râgas bhâshâs*, *vibhâshâs*, *antarabhâshâs*, sortes de formes dérivées dialectales, groupées d'après 15 ou 16 *râgas* générateurs ou *janakas* (pris pour la plupart parmi les *grâma-râgas*). — Dans le système de Matanga, les *bhâshâs* se répartissent entre : 1° les *râgas* primaires (*mukhyas*), au nombre de 6, qui ne dépendent d'aucun autre; 2° ceux qui empruntent aux notes leur dénomination (*svarâkhyas*); 3° les *deçâkhyas*, qui doivent leur nom aux diverses contrées de l'Inde; 4° les *uparâga-jas*, secondaires, nés d'un ou de plusieurs *sous-râgas*.

V. *86* autres *deçî-râgas*, formes dérivées populaires, non classiques. Ce sont les *râgas* populaires et régionaux admis par l'auteur; car leur nombre peut être infini, la seule condition requise pour ces structures mélodiques étant qu'elles plaisent à l'esprit et à l'oreille. Ces 86 *deçî-râgas* se subdivisent en 21 *râgângas* (8 anciens, 13 actuels), 20 *bhâshângas* (11 anciens, 9 actuels), 15 *kriângas* (12 anciens, 3 actuels) et 30 *upângas* (3 anciens, 27 actuels).

Voici la liste générale des 264 *râgas*, d'après la classification du *Samgîta-ratnâkara* (livre II).

LES RÂGAS D'APRÈS LA CLASSIFICATION DE ÇÂRNGADEVA

I. *30 grâmá-râgas.* —

Espèces (gîtis).	*Modes.*	*Noms des râgas.*	*Jâtis génératrices.*
7 çuddhas.......	shadja............	çuddhakaiçika............	shadjamadhyamâ, kaiciki.
		çuddhasâdhârita...........	shadjamadhyamâ.
		shadjagrâma.............	shadjamadhyamâ,
	madhyama........	çuddhakaiçika............	kârmâravi, kaiçiki.
		çuddhapancama...........	madhyamâ, pancami.
		madhyamagrâma.........	gândhârî, madhyamâ, pancami.
		çuddhashâdava...........	madhyamâ.

1 *Samg.-ratn.*, II, II, 25 et 27.
2 *Samg.-ratn.*, II, II, 26.
3. Voir *Hindu Music, reprinted from the Hindoo Patriot*, p. 6.
4. Cité par sir W. Jones, *ouvr. cité*, p. 142.
5. *Raga-vib.*, IV, 1-2.
6. Voir *S.-S.-S.*, ch. II, p. 36, 54, 65, 81, etc.
7 *Samg.-ratn.*, II, I, 46.

8. Son commentateur, C. Kallinâtha, le complète, en définissant à son tour, d'après Matanga, tous ceux que son auteur s'était borné à énumérer, notamment ceux de l'ancienne école.

9. Le mot *gîti* est pris ici dans un sens différent de celui désignant les 4 manières d'adaptation des paroles aux notes, etc. (*mâgadhî*, etc.) (*Samg.-ratn.*, II, I, 7, *Comment.*).

Espèces (gîtis).	*Modes.*	*Noms des râgas.*	*Jâtis génératrices.*
5 bhinnas	shadja	bhinnakaiçikamadhyama	shadjamadhyamâ.
		bhinnashadja	shadjodicyavâ.
	madhyama	bhinnatâna	madhyamâ, pancamî.
		bhinnakaiçika	kaiçikî, kârmâravî.
		bhinnapancama	madhyamâ, pancamî.
3 gaudas	shadja	gaudakaiçikamadhyama	shadjamadhyamâ.
		gaudapancama	dhaivatî, shadjamadhyamâ.
	madhyama	gaudakaiçika	kaiçikî, shadjamadhyamâ.
8 vesaras	shadja	takka	shadjamadhyamâ, dhaivatî.
		vesarashâdava	shadjamadhyamâ.
		sauvîra	shadjamadhyamâ.
	madhyama	botta	pancamî, shadjamadhyamâ.
		mâlavakaiçika	kaiçikî.
		mâlavapancama	madhyamâ, pancamî.
		pancamashâdava	dhaivatî, ârshabhî.
	shadja et madhyama	hindola	shâdjî, gândhârî, madhyamâ, pancamî, naishâdî.
7 sâdhâran	shadja	rûpasâdhâra	nishâdinî, shadjamadhyamâ.
		çaka	dhaivatî.
		bhammânapancama	madhyamâ.
	madhyama	narta	madhyamâ, pancamî.
		gândhârapancama	gândhârî, raktagândharî.
		shâdjakaiçika	kaiçikî.
	shadja et madhyama	kakubha	madhyamâ, pancamî, dhaivatî.
[Çârngadeva ajoute, en surnombre :	shadja	revagupta	madhyamâ, ârshabhî].

II. *8 uparâgas.* —

çakatilaka.	revagupta.	nâgagândhâra.
takkasaindhava.	pancamashâdava.	nâgapancama.
kokilâpancama.	bhâvanâpancama.	

III. *20 nirupapada-râgas.* —

çrirâga.	madhyamashâdava.	dhvani.	âmrapancama.
natta.	raktahamsa.	megharâga.	kandarpa.
bangâla.	kolhahâsa.	somarâga.	deçâkhya.
dvitiya-bangâla.	prasava.	kâmoda.	kaicikakakubha.
bhâsa.	çuddhabhairava.	dvitiya-kâmoda.	nattanârâyana.

IV. *96 râgas bhâshâs.* — *20 vibhâshâs.* — *4 antarabhâshâs.* —

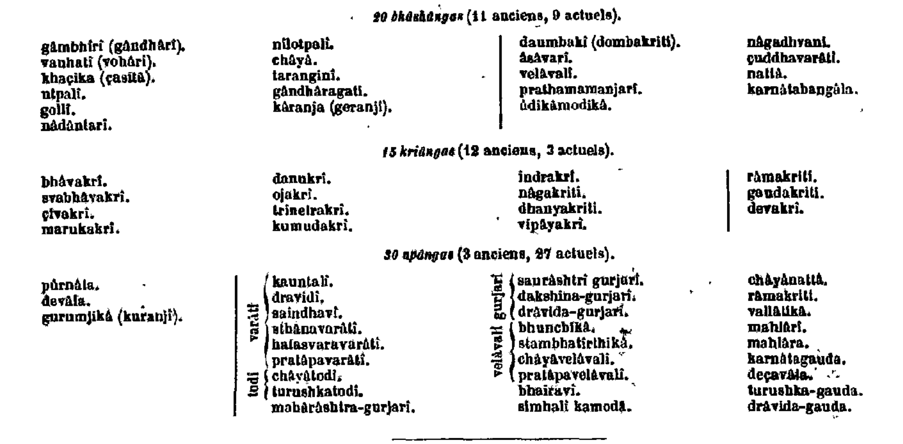
râgas générateurs.	*bhâshâs.*	*vibhâshâs.*	*antarabhâshâs.*
1° sauvîra (4)	sauvirî.		
	vegamadhyamâ.		
	sâdhâritâ.		
	gândhârî.		
2° kakubha (6)	bhinnapancamî.	(3) bhogavardhanî.	(1) çâlavâhanikâ.
	kambojî.	âbhirikâ.	
	madhyamagrâma.	madhukarî.	
	rajantî.		
	madhurî.		
	çakamiçra.		
3° takka (21)	travanâ.	(4) devâravardhanî.	
	travanodbhavâ.	ândhrî.	
	vairanjî.	gurjarî.	
	madhyamagrâmadehâ.	bhâvanî.	
	mâlavavesarî.		
	chevatî.		
	saindhavî.		
	kolâhalâ.		
	pancamalakshitâ.		
	saurâshtrî.		
	pancamî.		
	vegaranjî.		
	gândhârapancamî.		
	mâlavî.		
	tânavalitâ.		
	lalitâ.		
	ravicandrikâ.		
	tânâ.		
	vâherikâ.		
	dobyâ.		
	vesarî.		

râgas générateurs.	*bhâshâs.*	*vibhâshâs.*	*antarabhâshâs.*
4° çuddhapancama (10)	kaiçikî.	(2) bhammânî.	
	trâvanî.	andhâlikâ.	
	tânodbhavâ.		
	âbhirî.		
	gurjarî.		
	saindhavî.		
	dakshinâtyâ.		
	ândhrî.		
	mângalî.		
	bhâvanî.		
5° bhinnapancama (4)	bhâshâdhaivatabhûshitâ.	(1) kauçalî.	
	çuddhabhinnâ.		
	vâratî		
	viçâlî.		
6° takkakaiçika (2)	mâlavâ.	(1) drâvidî.	
	bhinnavalitâ.		
7° prenkhaka ou hindola (9)	vesarî.		
	cûtamanjarî.		
	shadjamadhyamâ.		
	madhurî.		
	bhinnapaurâlî.		
	gaudî.		
	mâlavavesarî.		
	chevatî.		
	pinjarî.		
8° botta (1)	mângalî.		
9° mâlavakaiçika (13)	bângalî.	(2) kâmbojî.	
	mângalî.	devâravardhanî.	
	harshapurî.		
	mâlavavesarî.		
	khânjinî.		
	gurjarî.		
	gaudî.		
	paurâlî.		
	ardhavesarî.		
	çuddhâ.		
	mâlavarûpâ.		
	saindhavî.		
	âbhirikâ.		
10° gândhârapancama (1)	gândhârî.		
11° bhinnashadja (17)	gândhâravallî.	(4) paurâlî.	
	kaçchellî.	mâlavâ.	
	svaravallî.	kâlindî.	
	nishâdinî.	devâravardhanî.	
	travanâ.		
	madhyamâ.		
	çuddhâ.		
	dakshinâtya.		
	pulindikâ.		
	tumburâ.		
	shadjabhâshâ.		
	kâlindî.		
	lalitâ.		
	çrikanthikâ.		
	bângâlî.		
	gândhârî.		
	saindhavî.		
12° vesarashâdava (2)	bâhyâ ou nâdyâ.	(2) pârvatî.	
	bâhyashâdavâ.	çrikanthî.	
13° mâlavapancama (3)	vegavatî.		
	bhâvinî.		
	vibhâvinî.		
14° bhinnatâna (1)	tânodbhavâ.		
15° pancamashâdava (1)	potâ.		
16° revagupta (1)	çakâ.		
anonyme		(1) pallavî	(3) bhâsavalitâ.
			kiranâvalî.
			çakavalitâ.

V. *86 deçirâgas (râgângas, bhâshângas, kriângas, upângas).* —

21 râgângas (8 anciens, 13 actuels).

çamkarâbharana.	rîtî.	madhyamâdi.	gauda.
ghantârava.	pûrnâtikâ.	mâlavaçrî.	kolâha.
hamsa.	lâti.	todî.	vasanta.
dipaka.	pallavi.	bangâla.	dhânyâsî.
		bhairava.	deçî.
		varâtî.	deçâkhyâ.
		gurjarî.	



20 bhâshângas (11 anciens, 9 actuels).

gâmbhirî (gândhârî).
vauhatî (vohârî).
khaçika (çasitâ).
utpalî.
gollî.
nâdântarî.
nilotpalî.
châyâ.
taranginî.
gândhâragati.
kâranja (geranjî).
daumbakî (dombakriti).
âsâvarî.
velâvalî.
prathamamanjarî.
âdikâmodikâ.
nâgadhvani.
çuddhavarâtî.
nattâ.
karnâtabangâla.

15 kriângas (12 anciens, 3 actuels).

bhâvakrî.
svabhâvakrî.
çivakrî.
marukakrî.
danukrî.
ojakrî.
trinetrakrî.
kumudakrî.
indrakrî.
nâgakriti.
dhanyakriti.
vipâyakrî.
râmakriti.
gaudakriti.
devakrî.

30 upângas (3 anciens, 27 actuels).

pûrnâta.
devâla.
gurumjikâ (kuranjî).

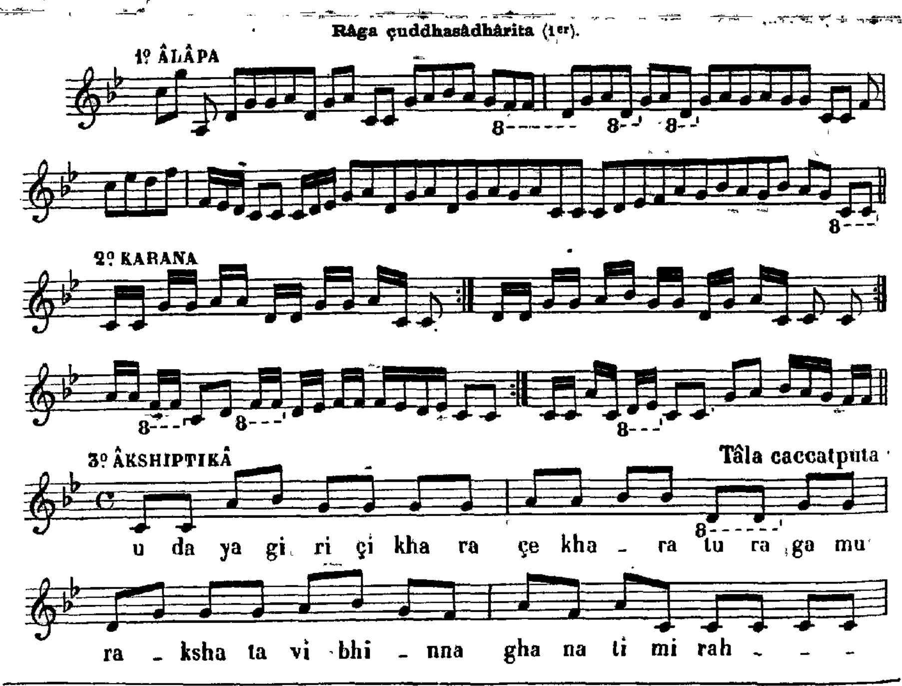
varâtî: kauntalî. dravidî. saindhavî. sthânavarâtî. hatasvaravarâtî. pratâpavarâtî.
todî: châyâtodî. turushkatodî.
mahârâshtra-gurjarî.

gurjarî: saurâshtrî gurjarî. dakshina-gurjarî. drâvida-gurjarî.
velâvalî: bhunchikâ. stambhatîrthikâ. châyâvelâvalî. pratâpavelâvalî.
bhairavî.
simhalî kamodâ.

châyânattâ.
râmakriti.
vallâtikâ.
mahlârî.
mahlâra.
karnâtagauda.
deçavâla.
turushka-gauda.
drâvida-gauda.

Spécimens des râgas de Çârngadeva. — Comme nous l'avons fait plus haut pour les *jâtis*, il peut être intéressant de donner, à titre d'exemple, quelques spécimens des *râgas* de Çârngadeva, extraits du *Samgîta-ratnâkara*[1].

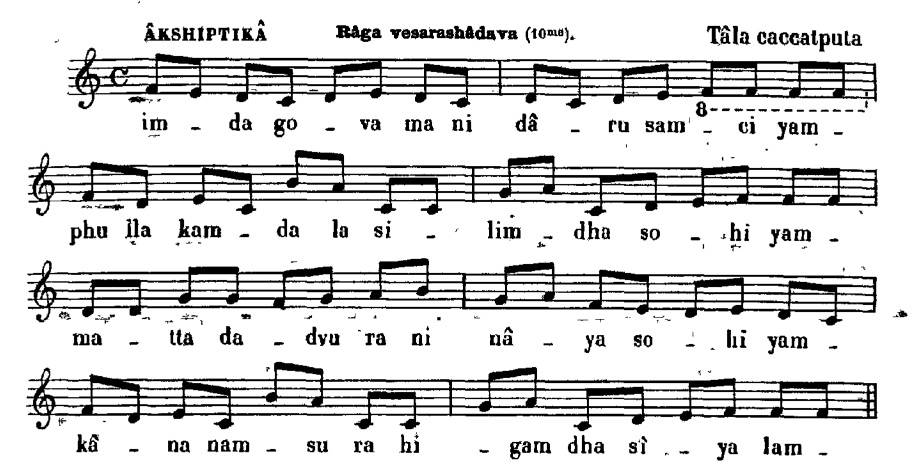
1° *Râga çuddhasâdhârita.* — La première des mélodies profanes notées dans ce traité, sous ses diverses formes, est le thème *çuddhasâdhârita*, dont voici les caractères essentiels : il est fondé sur la *jâti shadja-madhyamâ* et le mode *shadja;* la tonique-initiale est *sa*, la finale *ma; ni* et *ga* sont *alpas;* l'échelle est complète; la *mûrchanâ* est *uttaramandrâ* (*sa ri*, etc.), l'ornement (*alamkâra*) de mise pour ce *râga* est le *prasannânta*, du type *avârohin;* la divinité tutélaire est le soleil (*ravi*); les sentiments exprimés sont l'héroïque et le tragique; il se joue à la première heure du jour et s'emploie dans l'*embryon* (*garbha*), 3e *jointure* (*samdhi*) du drame *nâtaka*[2]. Voici ce *râga* sous les trois formes de l'*âlâpa*, du *karana* et de l'*âkshiptikâ*[3].



1. P. 159-227.
2. Voir S. Lévi, *Théâtre indien*, p. 35, 44 et suiv.
3. *Samg.-ratn.*, II, II, 21-27 et p. 159.



2° *Râga vesarashâdava.* — Le *râga vesarashâdava*, le dixième de la série des exemples (p. 175), est issu de la *jâti shadjamadhyamâ* et est, par conséquent, en mode *shadja;* il a *ma* pour tonique, initiale et finale; *ga* y est *antara* (surdiésé) et *ni kâkali* (*id.*), de telle sorte que son échelle (complète) correspond approximativement à notre gamme d'ut majeur. La *mûrchanâ* est la *matsarikritâ* (*ma pa* etc.); l'ornement, le *prasannâdi*, du type *drohin*. Il s'emploie pour traduire les sentiments du quiétisme (*çânta*), de l'amour et du rire, et se joue dans la dernière partie du jour; il est dédié à *Uçanas*. Nous ne le donnons, pour abréger, que sous la forme *âkshiptikâ*.



3° *Râga bhammânapancama.* — Notre dernier exemple, le quatorzième de la série (p. 181), est le thème mélodique *bhammânapancama*, issu de la *jâti* [*çuddha*] *madhyamâ* (mode *shadja*). Voici ses caractéristiques : tonique, initiale et finale *sa*, ou encore finale *ma; ni kâkali* (= si), *ga alpa;* échelle complète; *mûrchanâ uttaramandrâ* (*sa ri* etc.); ornement *prasannamadhya*, du type *drohin;* sentiments exprimés : héroïque, tragique, merveilleux; divinité Çiva; il est de mise quand on a perdu la route et qu'on erre dans une forêt.

Çârngadeva en donne 2 formes d'*âlâpa* et 2 de *karana*, puis une *âkshiptikâ*, où *ri* est l'initiale.





Autres systèmes. — Somanâtha résume ainsi la doctrine attribuée à Çiva[1] : Il y a 3 espèces de *râgas* : 1° les purs (*çuddhas*) ou primaires, qui charment par eux-mêmes; 2° ceux qui sont le reflet d'un autre (*chdyâlagas*), dont ils portent l'empreinte; 3° les *râgas* composés (*samkîrnas*), résultant de la combinaison des deux espèces précédentes. Les premiers, sortis des cinq bouches de Çiva, sont au nombre de 36; les seconds, qui en dérivent au nombre de 101, sont dus à son épouse Çakti; les troisièmes sont nés du mélange des deux premiers.

Le *Râgâ-'rnava* compte 36 *râgas* instigateurs (*pravartakas*); 6 sont fameux : *bhairava, pancama, natta, mallâri, mâlavagauda, deçânga* (ou *deçâkhya*). Chacun de ces 6 *râgas* en a formé 5 autres; par exemple, de *bhairava* sont dérivés *vangapâla, gunakari, madhyamâdi, vasanta, dhanâçri*, etc., etc.[2].

D'après une autre théorie, ajoute Soma, il y a 66 *râgas* : 6 *râgas* mâles, *çuddhabhairava*, etc., ayant chacun 5 femmes[3] et 5 fils.

Enfin un autre système reconnaît seulement 48 *râgas* classiques, les 6 *râgas* mâles, *çrîrâga*, etc., ayant chacun une femme et 6 enfants. En voici la liste :

1° De *çrîrâga* et de *mâlatî* sont issus *mâlatî, gaudî, kolahalî, ândhâlî, devagândhârî, drâvidî;*

2° De *vasanta* et de *jayatî* : *gondakrî, devaçâkhikâ, varâtikâ, dhanaçrî, râmakrî* et *patamanjarî;*

3° De *pancama* et de *deçikâ* : *çuddhatî, pâhâdikâ, trotakî, motakî, sindhu, mallarikâ;*

4° De *bhairava* et de *suparnî* : *bhairavî, gurjarî, velâvalî, karnâtî, lalitâ* et *raktahamsikâ;*

5° De *megharâga* et de *jâtikâ* : *kâmodâ, soratî, kamsâlikâ, bangâlî, bhûpâlî* et *madhukaryâ;*

6° Enfin de *natanârâyana* et de *kamalâ* : *vihamgadâ, gândhârî, vallabhâ, vamçavenu, trâvanî* et *asâvarî.*

Système de Soma. — Après ces indications suc-

1. *Râga-vib.*, IV, p. 2-3.
2. Voir leur énumération dans la compilation de S. M. Tagore, *S.-S.-S.*, p. 81.
3. Le *Samg.-darp.* donne à chacun 6 femmes; de même la *Nârada-samhitâ*.

cinctes[1], Soma expose son propre système[2], auquel, en raison de son importance, aussi bien que de son caractère de clarté et de précision, nous devons accorder quelque attention.

Il établit d'abord trois classes de *râgas*, suivant le plus ou moins de fréquence de leur emploi : les supérieurs (*uttamas*), qui sont les moins usités; les moyens (*madhyamas*) et les inférieurs (*adhamas*), les plus communs. Puis, après avoir procédé à leur répartition dans ces trois classes, il s'attache à donner, pour chacun des 75 *râgas* qu'il retient, une définition personnelle et complète, bien que concise, en déclarant s'inspirer toutefois des divers systèmes, assez peu concordants du reste, qui faisaient autorité de son temps, relativement à l'échelle, au choix de la tonique, de l'initiale et de la finale, au moment de l'exécution, etc.

En nous référant aux 23 échelles différentes (*melas*), ou modes dans lesquels s'exécutent les uns ou les autres de ces *râgas*, — dont il avait déjà (livre III, 28-60) pris soin d'indiquer la composition, — nous pouvons dresser le tableau suivant, qui suffira à donner une idée précise de cette théorie, et qui, complété par le tableau de concordance de la page 290, permettra de traduire facilement en notation européenne les 50 compositions, écrites pour le luth, qui terminent l'œuvre de Soma[3].

LES RÂGAS D'APRÈS LE SYSTÈME DE SOMA[4]

RÂGAS					ÉCHELLES (*melas*).		
NOMS	Amça.	Graha.	Nyâsa.	Autres particularités.	NOM DE L'ÉCHELLE	NOTATION APPROXIMATIVE Hindoue.	NOTATION APPROXIMATIVE Européenne.
1. mukhârî	sa	sa	sa	(pûrna)	(1) mukhârî	sa ri ga ma pa dha ni	
2. turushkatodi (ou melatodi)	ga	ga	ga	(pûrna; kamprâ)			
3. revagupta	ri	ri	ri	(- sa pa)	(2) revagupti	sa ri ga## ma pa dha ni	
4. sâmavarâlî	sa	sa	sa	(pûrna)	(3) sâmavarâlî	sa ri ga ma pa dha ni##	
5. vasantavarâlî	ga	ga	sa	(- ri pa)			
6. todî	ga	ga	sa	(pûrna; kamprâ)	(4) todî	sa ri ga# ma pa dha ni#	
7. nâdarâmakrî	sa	sa	sa	(pûrna)	(5) nâdarâmakrî	sa ri ga# ma pa dha sa♭	
8. bhairava	dha	dha	sa	(pûrna)	(6) bhairavî	sa ri ga## ma pa dha ni#	
pauravî	ma	sa	sa	(- ri pa)			
vasanta	sa	sa	sa	(pûrna)	(7) vasanta	sa ri ga## ma pa dha ni##	
takka	sa	sa	sa	(pûrna)			
hijejâ	ma	ma	sa	(pûrna)			
hindola	ma	sa	sa	(- ri pa)			
vasantabhairavî	sa	sa	sa	(- pa)	(8) vasantabhairavî	sa ri ma♭ ma pa dha ni#	
mâravikâ	ga	ga	sa	(- ri dha)			
mâlavagauda	ni	ni	ni(sa)	(- ga dha ou pûrna)	(9) mâlavagauda	sa ri ma♭ ma pa dha sa♭	
gaudî	ni(ri)	sa	sa	(- dha ga)			
pûrvî	ga	sa	sa	(pûrna)			
pâdî (pâhâdî)	sa	sa	sa	(- ga)			
devagândhâra	ri	ri	sa	(- ga ni)			
gaudakriyâ	sa	sa	sa	(- dha)			
kuramjî	sa	sa	sa	(- dha)			
râmakrî	sa(ga)	sa(ga)	sa	(pûrna)			

1 Nous ne pouvons, pour plus amples détails, que renvoyer à la compilation de S. M. Tagore, *S.-S.-S.*, ch. II, p. 34 et suiv. (système de la *Nârada-samhitâ*, de *Nârâyana*, d'Hanuman, etc.). Pour la théorie encore plus récente, d'Aho Bala, voir les éditions du *Samgîta-pârijâta* indiquées au *Chapitre Bibliographique*, p. 272.

2 *Râga-vib.*, IV, 8-46.

3 Éditées par M. R. Simon, sous le titre *The Musical Compositions of Somanâtha*, 1904.

4 Pour l'interprétation du système de notation usité dans ce tableau, prière de se reporter à la note 4 de la p. 294. Les indications complémentaires suivantes suffiront à le rendre compréhensible : Dans la 5e colonne, le mot « *pûrna* » signifie que l'échelle est complète, c'est-à-dire à 7 notes; « — *sa* » veut dire que, la note *sa* étant supprimée, le *râga* peut être établi sur une échelle à 6 notes; de même, « — *sa pa* » indique une échelle à 5 notes. Quant aux expressions *kamprâ* ou *kampana*, *mudrâ*, *gamaka*, elles désignent certains traits ou fioritures affectant telle ou telle note, dont il sera question plus loin, p. 324.

RÂGAS					ÉCHELLES (*melas*).		
NOMS	Amça.	Graha.	Nyâsa.	Autres particularités.	NOM DE L'ÉCHELLE	NOTATION APPROXIMATIVE Hindoue.	Européenne.
24. pâvaka	dha	ga	sa	(- ni)	(9) mâlavagauda (suite).	sa ri ma♭ ma pa dha sa♭	
25. âsâvarî	ma	ma	sa	(pùrna)			
26. pancama	pa	pa	pa	(- ri)			
27. bangâla	sa	sa	sa	(pùrna)			
28. çuddhalalitâ	sa	sa	sa	(- pa, ou pùrna)			
29. gurjarikâ	ri	ri	ri	(- pa)			
30. paraja	ga	ga	sa	(- ni ; dha ga kamprâ)			
31. çucigauda	pa	sa	sa	(- ni)			
32. ritigauda	ni	ni	ni	(pùrna)	(10) ritigauda	sa ri ga ma pa ni ni#	
33. âbhirî	ga	ga	sa	(pùrna)	(11) abhirî (âbhîrasâla).	sa ga ga# ma pa dha sa♭	
34. hambhira (hammîra)	pa	ga	sa	(- ni)	(12) hambhira (hammîra)	sa ga ma♭ ma pa dha sa♭	
35. vihamgada	ni	ni	sa	(- dha ; kamprâ)			
36. kedâra	ga	ga	sa	(- ri dha)			
37. çuddhavarâtî	sa	ri	sa	(pùrna)	(13) çuddhavarâtî	sa ri ga# ma## pa dha sa♭	
38. deçakâra	sa	sa	sa	(pùrna ; ma ni kamprâ)	(14) deçakâra (deçakrit) et çuddharâmakrî	sa ri ma♭ ma## pa dha sa♭	
39. lalita	dha	sa	sa	(- pa ou pùrna)			
40. jaitâçrî	ga	sa	sa	(- ri dha)			
41. trâvanî	ri	ri	sa	(pùrna)			
42. deçî	ri	ri	ri	(- ga)			
43. çrirâga	ri	ri	sa	(- dha ga ou pùrna)	(15) çrirâga	sa ri# ga# ma pa dha# ni #	
44. mâlâçrî (mâlavaçrî)	sa(ni)	sa(ni)	sa	(- ri dha ou pùrna)			
45. dhanyâçikâ (dhanâçrî)	sa	sa	sa	(- ri dha)			
46. bhairavî	sa	sa	sa	(pùrna ; ri pa mudrâ)			
47. dhavalâ	sa	sa	sa	(- ri dha ; pa mudrâ)			
48. saindhavî (simdhoda)	sa	sa	sa	(- ga ni ; gamaka)			
49. kalyâna	ga	sa	sa	(pùrna)	(16) kalyâna	sa ga ga# pa♭ pa dha sa♭	
50. kâmbodî	sa	sa	sa	(- ni ou pùrna)	(17) kâmbodî	sa ga ga## ma pa ni ni#	
51. devakrî	sa	sa	sa	(- pa ou pùrna)			
52. mallârî	dha	dha	dha	(- ga ni)	(18) mallârî	sa ga ma♭ ma pa ni sa♭	
53. natayuk (natamallârî)	dha	dha	dha	(- ga ni)			
54. pùrvagauda	ga	sa	sa	(pùrna)			
55. bhûpâlî	ga	sa	sa	(- ma ni)			
56. gauda	dha	dha	dha	(- ni)			
57. çamkarâbharana	sa	sa	sa	(pùrna)			
58. natanârâyana	ga	sa	sa	(pùrna)			
59. nârâyanagauda	ga	ga	ga	(- ri)			
60. dvitîyakedâra	ni	ni	ni	(pùrna)			
61. sâlamkanâta	sa	sa	sa	(pùrna)			
62. velâvalî	dha	dha	dha	(- ri pa ou pùrna)			
63. madhyamâdî	ma	ma	ma	(- ri dha)			
64. sâverî	dha	dha	dha	(- sa pa)			
65. saurâshtrî	sa	sa	sa	(pùrna)			

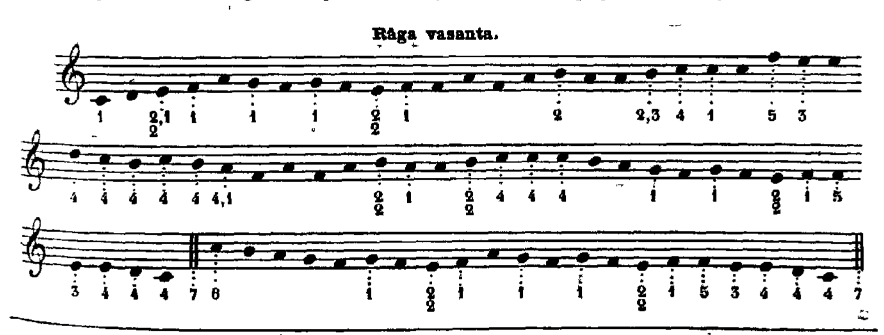
RÂGAS					ÉCHELLES (*melas*).		
NOMS	Amça.	Graha.	Nyâsa.	Autres particularités.	NOM DE L'ÉCHELLE	NOTATION APPROXIMATIVE Hindoue.	NOTATION APPROXIMATIVE Européenne.
66. sâmanta	sa	sa	sa	(pûrna)	(19) sâmanta	sa ga ga## ma pa ni# ni##	
67. karnâta	ni	ni	ni	(- ri dha ou pûrna)	(20) karnâta	sa ga# ma♭ ma pa dha# ni#	
68. addâna	dha	pa	sa	(pûrna)			
69. nâgadhvani	sa	sa	sa	(pûrna)			
70. çuddhabangâla ..	ma	ma	ma	(pûrna)			
71. varnanâta	sa	sa	sa	(pûrna)			
72. turushkatodi (irâkha)	ma	ma	ma	(pûrna; ni kamprâ)			
73. deçâkshi	ga	ga	ga	(- ma ni en montant, ou pûrna)	(21) deçâkshi	sa ga ma♭ ma pa ni sa♭	
74. çuddhanâta	sa	sa	sa	(pûrna)	(22) çuddhanâta	sa ga# ma♭ ma pa ni# sa♭	
75. sâramga	sa	sa	sa	(pûrna)	(23) sâramga	sa ga ma pa♭ pa ni sa	

Spécimen des râgas de Soma. — Procédant comme nous l'avons fait pour Çârngadeva, nous pouvons maintenant donner comme exemple, après sir W. Jones et Fétis[1], une des 50 compositions de Soma, la cinquième, « *vasanta* » (printemps), en mettant à profit le texte autographié de l'édition de M. R. Simon[2]; — mais nous n'essayerons pas, comme nos prédécesseurs, de traduire arbitrairement ce *râga* en un *gita*. Nous avons déjà dit et nous rappelons que ce qui distingue l'une de l'autre ces deux formes de la composition musicale, c'est que le *râga* ne constitue qu'une sorte de thème de la mélodie, présentant simplement, dans leur ordre et leur succession, les notes du morceau, sans qu'il soit question de leur valeur de durée ni de la mesure; tout au plus Soma sépare-t-il les diverses phrases rythmiques par le signe de la fleur de lotus. Ces formules mélodiques étaient livrées à la fantaisie de l'artiste, qui ajoutait la mesure et le rythme à ces embryons de chant. Somanâtha, qui écrivit ses compositions pour le luth, avait toutefois pris soin de noter minutieusement les broderies ou ornements, les cadences et les divers mouvements du morceau. Nous ne nous substituerons donc pas à l'exécutant indigène; l'essayer, sans posséder les données nécessaires à une pareille entreprise, serait s'exposer gratuitement à dénaturer ces mélodies-types, ou à n'en donner qu'une interprétation fantaisiste et sûrement inexacte.

Râga du type vasanta. — L'échelle *vasanta* (sa ri ga ## ma pa dha ni ##) est complète et correspond approximativement à notre gamme d'ut majeur. Ce *râga* a pour note tonique, initiale et finale *sa* (= do); on l'exécute à l'aurore[3].

Les chiffres qui se trouvent, dans notre traduction, au-dessous des notes, tiennent la place des signes de la notation spéciale à Soma, par lesquels il exprimait certains traits ou floritures propres au jeu du luth, et renvoient à l'explication que nous donnons ci-dessous, d'après l'étude de M. R. Simon[4], de ceux de ces 23 *samketas* employés dans le *râga vasanta*.

Râga vasanta.



1. *Ouvr. cité*, t. II, p. 256.
2. *The Musical Compositions of Somanâtha*, p. 3.
3. *Râga-vib.*, IV, 12.
4. *Die Notationen des Somanâtha.*

EXPLICATION DES SIGNES MARQUÉS PAR LES CHIFFRES

1. *çama* « स » (repos [sur une note]). On *tient* la note, en augmentant à volonté sa valeur (p. 459).

2. *kampa* « स » (tremblé [d'un quart de ton]). La corde étant pincée, on la presse sur la touche avec un doigt de la main gauche, deux ou trois fois, très rapidement; ce qui, chaque fois, élève l'intonation d'une *çruti* environ (p. 456). — (Le chiffre 2 répété indique une double exécution.)

3. *âhati* « स » (coup). Après avoir fait résonner une note, on en produit (sans pression, par un simple lever du doigt de la main gauche[?]) une autre, soit la note de la corde à vide, soit la note qui précède ou suit dans l'échelle (p. 453).

4. *gharshana* « स » (frottement). Après avoir pincé la corde, on produit, par un frottement sur une touche, une succession rapide de notes (en montant ou en descendant l'échelle) (p. 456).

5. *mudrâ* « स » (sceau). Après que la main droite a fait résonner la corde sur une note pressée par le médius gauche, on lève lentement ce doigt, pour faire entendre la note précédente de l'échelle, sur la touche de laquelle l'index continue à presser, puis on la voile de nouveau, en rabaissant le médius (p. 457).

6. *plutih kathinâtâ* « स » (mélange de deux signes = *pluti* + *kathina*). La *pluti* (allongement) est une cadence de 8 notes, obtenue en faisant le *gharshana*. Le mot *kathina* (octave aiguë) signifie que la dernière des 8 notes est à l'octave (p. 458, 460 et 461).

7. *padma* « ✥ » (fleur de lotus). Indique une demi-finale, ou la fin du morceau.

kathina « स » (octave aiguë). Ce signe indique que les notes qu'il surmonte doivent être écrites à l'octave supérieure; nous avons exécuté l'indication, sans chiffre de renvoi.

Nota. — La syllabe « स » (= *sa*, *shadja*) représente ici simplement la note au-dessus, au-dessous ou à côté de laquelle on place les *samkêtas*.

CHAPITRE V

PÉRIODE MODERNE ET CONTEMPORAINE[1]

Analogies et différences des théories moderne et classique. — La théorie musicale moderne et contemporaine de l'Inde ne semble pas, quoi qu'on en ait dit, différer beaucoup de celle que nous venons d'exposer. Nous y retrouverons les mêmes notes (*svaras*), séparées par les mêmes intervalles (*çrutis*), ayant entre elles les mêmes relations de prédominance, de consonance, de dissonance. Elle connaît encore les deux modes de la gamme, les diverses séries ascendantes et descendantes des notes, distinguées par leur point de départ, par le mode et l'octave (*mûrchanâs*), des traits ou fioritures variés, des espèces analogues de rythmes, de mesures, de mouvements (*tâlas*, etc.). S'il n'est plus question des 18 types de cantilènes, du moins sous leur antique dénomination de *jâti*, le *râga* a continué à se développer, conjointement avec les échelles ou modes dans lesquels il s'exécute.

Sans doute, comme il advint, du reste, à l'époque que nous avons appelée classique, l'Inde moderne connaît plusieurs systèmes musicaux, présentant entre eux des différences assez nombreuses; mais le fond semble être resté toujours le même. Qu'ils se réclament de la théorie karnâtique ou hindoustânie, les musiciens actuels dans leurs compositions, les écrivains dans leurs ouvrages en dialectes provinciaux, continuent à suivre, comme des autorités infaillibles et intangibles, les anciens traités sanscrits, ceux de Bharata, de Çârngadeva, de Dâmodara, d'Hanuman ou de Soma, etc. La doctrine s'est conservée plus ou moins pure suivant les contrées : celles du Nord, plus immédiatement ouvertes à la fréquence des invasions, ont pu voir le métal premier s'altérer sous les couches successives d'un alliage d'importation étrangère; mais il apparaît encore nettement sous cette surface d'emprunt. Comme on l'a dit, l'Inde est, par excellence, le pays où rien ne se perd[2] : la tradition musicale antique s'y est perpétuée jusqu'à nos jours. Nous avons toutefois à indiquer les quelques particularités qui distinguent la musique actuelle de celle de l'ancienne époque[3].

Les notes, çrutis, etc. — Les 7 notes ont conservé, avec parfois de légères modifications dialectales, les noms sanscrits. Les mêmes caractères *devanâgari* servent à les désigner, concurremment avec les signes correspondants des divers alphabets de l'Inde, bengalis, tamouls, marhattis, telingas, etc., selon les régions. Nous les donnons sous cette dernière forme, le telinga ou telugu étant la langue musicale par excellence du sud de l'Inde :

స (sa), రి (ri), గ (ga), మ (ma),

ప (pa), ధ (dha), ని (ni)

Les 22 *çrutis* constituent toujours les intervalles de la gamme, et leur place dans l'échelle donne aux notes qui leur correspondent leur juste intonation. Comme dans la théorie classique du reste, ces mêmes intervalles ne trouvent, à proprement parler, leur application que dans l'exécution des multiples fioritures, qui utilisent réellement le quart de ton[4]; et, d'autre part, le décompte des intervalles, en nombre variable, qui séparent les notes, sert à distinguer non seulement deux formes principales de la gamme, mais encore les nombreuses échelles ou modes, analogues aux *melas* de Soma, auxquels a donné naissance la théorie complexe des *râgas*.

La gamme chromatique hindoue. — En réalité, l'octave hindoue moderne serait divisée en 12 demi-

1. Obligé de recourir, pour l'établissement de ce chapitre, à des documents de seconde main, nous n'avons pu y suivre notre système de transcription d'une façon rigoureusement uniforme; nous nous bornons le plus souvent à reproduire l'orthographe de nos autorités.

2. A. Barth, *Les Religions de l'Inde*, p. 108.

3. L'ouvrage, si souvent utilisé, du cap. Day nous renseignant surtout sur la théorie moderne du sud de l'Inde, et notamment sur la théorie karnâtique, c'est celle que nous exposons à peu près exclusivement au début de ce chapitre (V. cap. Day, *ouvr. cité*, p. 30 et s.).

4. Comp. chap. VIII, p. 368.

tons, comme l'octave européenne, et ces 12 demi-tons seraient disposés de la façon suivante, d'après un tableau de concordance que nous empruntons tel quel à l'onvrage du cap. Day[1].

TABLEAU DE CONCORDANCE DES GAMMES CHROMATIQUES MODERNES HINDOUE ET EUROPÉENNE

NOTES européennes correspondantes.	sa	ri	ga	ma	pa	dha	ni	sa
do	...	...	...	...	...	...	...	—
si	...	...	...	...	...	..	kakeli	
la ♯	...	...	...	...	...	shat-çruti	kaisika	
la	.	...	...	...	...	chatur-çruti	suddha	
sol ♯	...	...	...	...	.	suddha		
sol	.	...	...	...	—			
fa ♯	...	...	...	prati				
fa	..	...	...	suddha				
mi	...	..	sadharana					
ré ♯	...	shat-çruti	antara					
ré	...	chatur-çruti	suddha					
do ♯	...	suddha						
do	—							

Les 72 échelles ou modes du système karnâtique. — C'est sur les 12 intervalles de cette gamme chromatique (*çuddha-sa, çuddha-ri, çuddha-ga, antara-ga, sâdhârana-ga, çuddha-ma, prati-ma, çuddha-pa, çuddhâ-dha, çuddha-ni, kaiçika-ni, kâkali-ni*) que sont établis les 72 échelles ou modes que possède le système karnâtique. Ces échelles sont réparties entre deux classes, qui en comprennent chacune 36. La première, dans laquelle la quarte est toujours pure, est appelée *çuddha-madhyama;* dans la seconde, *prati-madhyama,* la quarte est augmentée[2].

Dans la théorie moderne, comme à l'époque classique, les gammes des divers modes sont solfiées à l'aide des mêmes syllabes *sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni,* quel que soit le nombre d'intervalles ou *çrutis* existant d'une note à l'autre.

Dans les *kattikas* ou livres des échelles des traités karnâtiques, les 72 modes sont groupés par séries de six, ou *chacrams.* En voici la liste conforme, dans laquelle la notation européenne a été simplement substituée à la notation indienne[3].

TABLEAU DES 72 ÉCHELLES KARNÂTIQUES EN NOTATION EUROPÉENNE (*clef de sol*)

I. Classe Çuddha-madhyama — II. Classe prati-madhyama

1. Kanakangi — 2. Rhâtnangi — 37. Sâlanâga — 38. Sâlanâm
3. Gânamurti — 4. Vânaspati — 39. Jâlavarâli — 40. Nâvanila
5. Mânavati — 6. Tânarupi — 41. Pavâni — 42. Râgoaprya
7. Sânapati — 8. Hanumatodi — 43. Gavambôdi — 44. Bhâvaprya
9. Dânuka — 10. Nâtakaprya — 45. Sûbhapantavarâli — 46. Çadivedamangini
11. Kokilaprya — 12. Râpavati — 47. Suvaranângi — 48. Dâvyamâni

1. *Our ...,* p. 30, 31. — L'auteur ne donnant aucune référence pour ce tableau, nous ne pouvons en garantir l'exactitude. Il semble bien que, dans la 4e colonne, l'ordre de *sâdhârana-ga* et de *antara-ga* doive être interverti ; il est, d'autre part, surprenant que *çuddha-ri* corresponde à *do* ♯ ou *ré* ♭, *çuddha-ga* à *ré,* etc., etc. Mais rien ne nous autorise, en l'état actuel de nos connaissances sur la théorie moderne, à nous inscrire en faux contre les assertions formelles du cap. Day. Si ce tableau est exact, la tonalité aurait quelque peu changé depuis l'époque de Soma (V. ch. IV, p. 290). — Comp. S. M. Tagore, *Six Principal Râgas,* Introduction, p. 16.

2. C'est, du reste, comme on pourra le voir, la seule différence qu'il y ait entre les séries correspondantes des deux classes.

3. Nous avons conservé aux noms servant à désigner les modes leur orthographe dialectale, avec les seules modifications que pouvait comporter notre méthode de transcription.

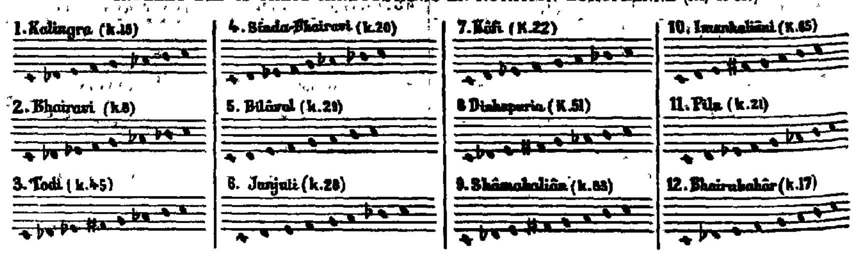
Le cap. Day déclare (p. 32, note) avoir joué sur le piano ces diverses échelles, en présence de musiciens indigènes connus et compétents, et les avoir fait exécuter sur la *vînâ;* on fut unanime à déclarer parfaite l'équivalence des notes des deux instruments.

13. Gâiakaprya — 14. Vakhulabharna
15. Mâyamâlavagaula — 16. Châkravaka
17. Suryakânta — 18. Halakambâri
19. Çankâradvâni — 20. Nâtabhairavi
21. Kyravâni — 22. Kârahârapryа
23. Gaurimanohâri — 24. Vârunaprya
25. Mâraranjini — 26. Châruhali
27. Sârasângi — 28. Hârikambogi
29. Dhîraçankârabharna — 30. Nâganandini
31. Yâgaprya — 32. Râgavârdani
33. Gangâyabhusâni — 34. Vâgadeçvâri
35. Shulini — 36. Chalanâta

49. Davalâmbheri — 50. Nâmanâgini
51. Kâmavârdini — 52. Râmaprya
53. Gâmanaçrya — 54. Visvambâri
55. Syamalangi — 56. Çanmukaprya
57. Çimhendra — 58. Hâimavasantha
59. Dhârmavati — 60. Nitimati
61. Kantimani — 62. Rishabaprya
63. Latângi — 64. Vachaspati
65. Malayakaliâni — 66. Chintâmani
67. Sucharitra — 68. Jotisvarûpini
69. Dhatuvardani — 70. Nâçikabharna
71. Kosala — 72. Râsikaprya

Les 12 modes ou thâts du système hindoustani. — Dans le système hindoustani, qui, comme nous le verrons, présente quelques différences avec le précédent, il n'y a que 12 modes ou *thâts*, tous d'un usage courant dans la musique karnâtique, mais désignés ici sous d'autres noms[1].

TABLEAU DES 12 THATS HINDOUSTANIS EN NOTATION EUROPÉENNE (*clef de sol*)



Rapports des notes entre elles (consonances, etc.). — C'est dans ces divers modes que sont écrits les *râgas*, en tenant toujours compte, pour le choix et la disposition des notes, de leurs rapports de consonance, de dissonance, de prédominance, etc. La méthode est restée la même, en fait, qu'à l'époque classique; nous

1. Day, *ouvr. cit.*, p. 91.

avons assez insisté sur cette partie de la théorie hindoue pour n'avoir pas besoin d'y revenir ici[1].

Le temps, le rythme et la mesure. — Comme nous l'avons vu par l'exemple de la mélodie *vasanta*, extraite des 50 compositions du musicien du XVII[e] siècle Soma (chap. IV, p. 323-324), la valeur de durée des notes n'était pas toujours indiquée par la notation; dans ce cas, l'élève la tenait, pour chaque *râga*, de l'enseignement oral, ce qui exigeait une finesse d'oreille et une mémoire musicale développées à un très haut degré. Elle dépendait normalement du rythme (*tâla*) et de la manière (*mârga*) dans lesquels devait être joué le morceau, le battement de la mesure étant traduit, pour chaque rythme, par des groupes de signes particuliers, auxquels la théorie moderne affectait des noms que nous donnons plus loin.

La durée des notes était cependant marquée assez fréquemment, dans la notation mélodique, par le signe de valeur longue ou de valeur brève. C'est ainsi que, dans le système telugu, le signe de la longue (*dîrgha*), ajouté aux caractères qui désignent chaque note, donnait naissance aux groupes suivants[2] :

Avec le signe de valeur brève (*votu*), les mêmes caractères formaient des groupes d'aspect différent :

Notation rythmique des durées de temps. — La théorie moderne karnâtique diffère un peu de la méthode sanscrite pour la manière de représenter les durées de temps; dans les dénominations, comme dans les signes qu'elle emploie pour leur désignation, on reconnait toutefois ceux de l'époque classique[3].

Ces différentes durées sont :

Anudruthâ	∪	représentant	1	unité de temps.
Druthâ	O	—	2	—
Lâgu	I	—	4	—
Guru	8	—	8	—
Pluthâ	3	—	12	—
Kakupathâ	+	—	16	—

Les 7 tâlas ou rythmes, subdivisés chacun en 5 espèces (jâtis). — Elle admet 7 sortes de *tâlas* ou rythmes, subdivisés chacun en 5 espèces distinctes (*jâtis*); ce qui donne un total de 35 rythmes. Le tableau suivant les représente en notation chiffrée, chaque chiffre indiquant « le nombre de battements d'égale durée exécutés dans une division ou barre[4] ».

TABLEAU DES 7 TÂLAS ET DE LEURS JÂTIS

NOM des TÂLAS	NOM DES JÂTIS				
	Chaturùshra	Tíshra	Mishra	Cùndha	Sankírna
Dhruva	4.2,4,4 ou 6,4,4	3,2,4,3	7,2,7,7	5,2,5,5	0,2,9,0
Malsya	4,2,4	3,2,3	7,2,7	5,2,5	9,2,9
Rûpaka	4,2	3,2	7,2	5,2	9,2
Jhampa	4,1,2	3,1,2	7,1,2	5,1,2	9,1,2
Triputa	4,2,2[5]	3,2,2	7,2,2	5,2,2	0,2,2
Atatâla	4,4,2,2	3,3,2,2	7,7,2,2	5,5,2,2	9,9,2,2
Ekatâla	4	3	7	5	6

On peut traduire les chiffres de ce tableau par les signes correspondants des durées de temps. Ainsi la *jâti caturasra* du *dhruva-tâla*, par exemple, s'écrira « IOII » ou 4, 2, 4, 4, et se jouera aussi bien (en intervertissant l'ordre des chiffres ou séries de battements) 2, 4, 4, 4, ou 4, 4, 2, 4, ou 4, 4, 4, 2, ou même 6, 4, 4 (bien que cette dernière disposition soit théoriquement défectueuse).

Les particularités du battement[6]. — L'adaptation d'un *tâla* à un air s'appelle *grahâ* et présente 4 cas :

1° *sâma* : le 1[er] battement du *tâla* tombe sur la 1[re] note de l'air;

2° *anagatâ* : l'air commence après le 1[er] battement, qui tombe sur un temps vide;

3° *atiyita* : le *tâla* continue après la fin du morceau, et le dernier battement tombe alors sur une pause;

4° *vichâma* : tout cas différent des précédents; par exemple, quand le battement tombe sur une note liée à la précédente et commençant une barre.

Les barres ou divisions rythmiques[7]. — Les barres (*gîtatalu*) ne divisent pas, comme dans la musique européenne, la mélodie en mesures d'une durée égale; ces divisions marquent la fin d'une phrase ou d'un membre de phrase, par un trait vertical « | » ou horizontal « — », au gré du compositeur. A la fin des périodes soumises à la répétition, ces barres sont doubles « || » ou « = »; de même à la fin du morceau, qu'on peut encore indiquer par le signe, que nous connaissons, de la fleur de lotus  ou par le signe ✱✱ ✱✱.

La notation. — Il n'y a pas, du reste, pour la notation, de règle fixe; chaque auteur suit la méthode de son choix. Généralement on n'emploie pas de portée, jamais d'armature. Les notes, placées sur une seule ligne, sont surmontées ou souscrites d'un petit trait ou d'un point, parfois de plusieurs, pour l'indication des octaves (*sthâyis*), qui sont toujours, en théorie, au nombre de 3, bien que certains instruments, comme le luth (*vînâ*), aient parfois une étendue de près de 4 octaves.

Système du Bengale. — Un musicien contemporain, du Bengale, le professeur Kshetra Mohana Gosvami[8], a essayé de faire adopter une notation sur 3 lignes, chacune correspondant à une octave; mais l'ancienne méthode est toujours plus communément suivie, comme suffisant aux nécessités du système national hindou.

Désignation des dièses et des bémols[9]. — Toutefois, dans la pratique moderne, on a senti le besoin de ne plus s'en tenir aux seules indications de la théorie, pour apprendre à reconnaître les notes baissées ou élevées des nombreux modes dans lesquels

1. Voir chap. IV, p. 290 et suiv.

2. Notre traduction de la valeur de durée des notes n'est qu'approximative : dans le 1[er] cas le signe *dîrgha* indique seulement que la note est *longue*; dans le 2[e] cas, le signe *votu* la rend *brève* (Day, *ouvr. cité*, p. 36).

3. Comp. ch. IV, p. 297 et 300. — Nous conservons ici, comme dans le cours de ce chapitre, l'orthographe barbare donnée par le cap. Day (V. *ouvr. cité*, p. 36).

4. Day, *ouvr. cité*, p. 36.

5. Le *triputa chaturasra* est très communément employé, sous le nom de *âdi-tâla*, dans les *javadis* et autres chansons d'amour.

6. Day, *ouvr. cité*, p. 37.

7. *Id.*, p. 35.

8. S. M. Tagore, *Six Principal Râgas*, Introduction, p. 41. — Comp. ch. II, p. 272.

9. *Id.*, p. 43.

les mélodies hindoues sont écrites, mais de marquer, dans le morceau même, par des signes spéciaux les *tivra-svaras* (notes diésées), ou les *ati-tivras* (sur-dièses), et les *komala-svaras* (notes bémolisées), ou les *ati-komalas* (sur-bémols). Pour indiquer le dièse, on surmonte la note d'un drapeau ou *patâkâ* « ⚑ »; pour le double-dièse, on utilise le même signe pointé « ⚑ ». Le bémol s'indique à l'aide d'un triangle ou *trikona* « △ », qu'on surmonte également d'un point pour marquer le double-bémol « △ ».

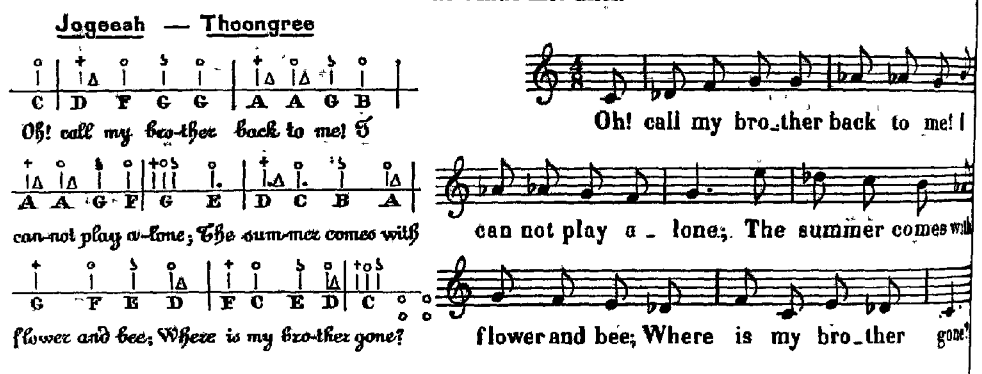
Autres signes de la notation du Bengale[1]. — Pour la notation des nombreux morceaux de musique, soit ancienne, soit moderne, publiés par lui, le râja S. M. Tagore employait encore quelques autres signes; ils lui servaient notamment à marquer la mesure et le rythme. Dans cette théorie, l'unité de temps (*mâtrâ*) est le *hrasva* (brève), qu'il écrit *rhasva*, et indiqué par un petit trait perpendiculaire placé au-dessus de la note « I »; 2 unités de temps (*dîrgha* = longue) se traduisent par deux de ces traits « II »; 3 unités (*pluta*), par trois traits « III ». La moitié du temps (*ardha-mâtrâ*) se marque par le signe du croissant (*ardha-candra-cihna*) « ◡ »; le quart (*anu-mâtrâ*), par le signe *dhamaru* « ✕ ». Ou bien on englobe les diverses notes d'un temps à l'aide du signe *bandhani* « ⌐¬ », et le signe de la valeur totale de durée de ces doubles, triples, quadruples croches, etc., est figuré sur une seule des notes ainsi liées.

Ainsi स स = स स = ♫

Le battement de la mesure (*tâla*) comprend deux actions, le frappé, *âghâta* « $ », et le repos, *virâma* « ○ », dont les signes se placent encore sur la note, au-dessus de celui qui marque déjà la durée de temps. Le premier battement d'un *tâla* s'indique par le signe « + », etc., etc.

Air de S. M. Tagore en notation indigène et en transcription européenne. — L'exemple suivant, tiré du recueil de mélodies composé et publié par S. M. Tagore, sous le titre *English Verses set to Hindu Music* (p. 105), permettra de se rendre mieux compte encore de ce système de notation. Le morceau, *The Child's first Grief*, est noté, comme tous ceux du recueil, à la fois d'après la méthode hindoue (à cela près que les notes sont indiquées non pas en caractères sanscrits ou bengalis, mais à l'aide des 7 lettres usitées en Angleterre pour désigner les notes de la gamme : C, D, E, etc.), et, en regard, d'après le système européen. La mesure est celle appelée *Thoongree*, comportant 4 *mâtrâs* à la barre[2].

The Child's first Grief.



Les râgas ou mélodies-types. — Le *râga* dans lequel est écrite cette mélodie, d'une tonalité bizarre, est le Jogeeah; — ce qui veut dire que l'auteur a employé le mode ou échelle, ainsi que les notes usitées dans ce type, dont il devait en outre s'attacher à faire ressortir le caractère, en appuyant sur certaines notes, en détachant les autres, en ménageant l'introduction dans le thème de certains traits ou ornements.

Leurs formes. — En fait, plusieurs mélodies assez différentes peuvent être écrites à l'aide des notes d'un seul *râga*. Dans le *kattika*, ou manuel des échelles musicales karnâtiques, le *çri-râga* est donné sous la forme suivante, indiquant seulement l'ordre de succession des notes :

Echelle ascendante : sa ri ma pa ni sa;

Echelle descendante : sa ni pa dha ni pa ma ri ga ri sa.

Supposons qu'on ait noté ce *râga* comme ci-après :

Çri-râga.



Cette notation est évidemment susceptible de nombreuses interprétations[3]; et, sans les enseignements de la tradition orale, sans connaître, dit le cap. Day, la *mûrchana* propre à ce *râga*, il est absolument im-

1. *Id.*, p. 43-46.

2. Elle diffère de la mesure *druta-tritâli*, qui a également 4 *mâtrâs* à la barre, par la façon de battre le frappé et le repos (S. M. Tagore, *English Verses set to Hindu Music*, p. vi).

3. Day, *ouvr. cité*, p. 39-40. — Comparer ce que nous disons, ci-dessus p. 323, au sujet de l'exemple du *râga vasanta*, donné d'après Sam-

possible à tout musicien d'arriver, de lui-même, à l'interpréter tel qu'il doit l'être, c'est-à-dire comme ci-dessous (l'ornement marqué « ∾ » est une sorte de *tremblé*, impossible à rendre sur le piano[1]) :

Çrî-râga.



Leur exécution. — Le cap. Day nous apprend[2] que l'exécution des *râgas*, anciennement divisée en 4 parties ou jouée dans 4 mouvements (*âsthayi, antâra, sanchari, abhoga*[3]), ne comporte plus aujourd'hui que deux mouvements.

L'alâpa. — Le 1er est l'*alâpa*[4], qui présente la succession non mesurée des notes du *râga*, conformément aux règles de la *vâdin*, des *samvâdins*, etc., sans rester confiné dans un rythme particulier : c'est une sorte de rhapsodie abondant en floritures et ornements de toutes espèces, qui correspond approximativement à l'*adagio* d'une sonate, où l'exécutant peut donner libre carrière à son talent d'improvisation,... et où une si grande part est laissée à la fantaisie du musicien, qu'il est impossible d'établir aucune règle fixe pour la composition d'un *alâpa*. Les phrases varient de longueur, tantôt lentes et suivies de modulations rapides, tantôt se succédant dans un ordre inverse. La voix concourt rarement à l'exécution d'un *alâpa*, si ce n'est en unisson avec un instrument, ou bien soutenue par l'accompagnement simple des cordes libres; et c'est un simple fredonnement, ou une sorte de vocalisation faite à l'aide de certains mots sans signification, tels que *té, ré, né, tom*[5], etc. Ce n'est qu'exceptionnellement qu'elle s'accompagne du jeu des instruments, qui reprennent la mélodie en exécutant des variations et imitations dans le goût du *râga*.

Le madhyama-kâla. — Le 2e motif d'un *râga* est le *madhyama-kâla*, sorte de *scherzo*, de construction plus symétrique que le précédent et d'un rythme mieux réglé. Il en diffère encore par le caractère vif et saisissant de la musique, par un mouvement plus rapide, surtout dans sa deuxième portion. Dans l'exécution d'un *râga*, on sépare généralement par une courte pause l'*alâpa* et le *madhyama-kâla*, de même que les deux parties de ce dernier.

Les gamakas ou modes de succession des notes[6]. — La succession des notes est réglée par des manières diverses, appelées *gamakas*, au nombre de 9, qui sont : 1° l'*arohâna* ou montée; 2° l'*avârohâna* ou descente; 3° le *dhâlu* ou alternance; 4° le *sphurita* ou répétition ascendante; 5° le *kampita* ou tremblé; 6° l'*ahatâ* ou coulé, glissé; 7° le *pratyahatâ* ou répétition descendante; 8° le *tripastyâ*, où la 1re et la 2e note sont répétées trois fois et la 3e deux fois (◡◡◡|◡◡◡|–◡| ou ◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|); 9° l'*andhola*, dans lequel les 2 premières notes et la 4e ont une valeur de durée brève, la 3e étant longue (◡◡–◡).

Grand nombre des râgas modernes. — Le nombre des *râgas* modernes, dont les noms, la structure et les caractères diffèrent extrêmement suivant les diverses contrées de l'Inde et suivant les systèmes, est considérable. Le *kattika* karnâtique du Sud en énumère et en définit jusqu'à 327, répartis inégalement entre les 72 modes dont nous avons donné l'échelle. On en trouvera la liste complète, avec leur disposition ascendante et descendante, dans l'ouvrage du cap. Day, p. 47-56. Les échelles les plus populaires sont *Mâyamâlavagaula, Nâta-Bhairavi, Kârahârapriya, Hanuma-todi, Hârikambogi, Dehra-çankârabharna, Chalandta, Kâmavâdini, Matsyakaliâni, Jâlavarâli*, etc. De même, les *râgas* plus communément employés sont *bhupâli*, consacré surtout à l'expression de la beauté; *mangari*, de la bonté; *bhairavi*, de la colère; *nâta*, du courage; *mâlava*, de la crainte; *çri*, de l'héroïsme; *bhangala*, du merveilleux.

Chacun des *râgas* est affecté, par la théorie moderne comme dans la doctrine classique[7], à telle heure du jour ou de la nuit et à telle saison de l'année. Cette sorte d'horaire[8] varie d'une école à l'autre; mais, bien que puériles à nos yeux, ces distinctions sont toujours rigoureusement suivies encore aujourd'hui par les musiciens et les amateurs les plus éclairés, à tel point que l'on considérerait comme une marque d'ignorance ou une faute de tact de demander ou de poursuivre l'exécution d'un *râga* à toute autre heure que le moment propice fixé par la tradition.

LES DIVERSES ESPÈCES DE COMPOSITIONS MÉLODIQUES MODERNES

Les compositions musicales présentent toutes, dans l'Inde, le caractère de la mélodie. Bien que ces chants, dépourvus de ce que nous appelons harmonie ou orchestration, aient, à nos yeux, de très grandes ressemblances les uns avec les autres, les divers systèmes hindous les différencient soigneusement et soumettent les nombreuses variétés qu'ils ont ainsi distinguées à des règles spéciales et précises, fixant leur forme, leur coupe et leur mode de composition.

La forme habituelle des mélodies. — D'une manière générale, un chant hindou, écrit à la fois pour la voix et pour la musique instrumentale, se compose de plusieurs parties, au nombre de 2, de 3 ou de 4, qui sont disposées de façon différente et plus ou moins complète, suivant l'espèce particulière de mélodie à laquelle on a affaire.

Système karnâtique[9]. — Dans le système karnâtique ou du Sud, ces divisions consistent en : 1° une sorte de refrain appelé *pallevi;* 2° une réplique ou *anupallevi;* 3° enfin un certain nombre de motifs ou couplets, ordinairement en nombre impair, désignés par le mot *charanam*.

Système hindoustani[10]. — Dans le système hindoustani, ou du Nord, la forme de la mélodie change;

1. Day, *ouvr. cité*, p. 40, *note*.
2. *Id.*, p. 40-41.
3. Voir plus loin, p. 330.
4. Comp. ch. IV, p. 314.
5. V. S. M. Tagore, *A few Specimens of Indian Songs*, p. 1.
6. Day, *ouvr. cité*, p. 42-43. Comp. *Samg.-ratn.*, III, 85-94.
7. Comp. ch. IV, p. 315.
8. Figuré dans l'ouvrage du cap. Day, p. 41 (système karnâtique).
9. Day, *ouvr. cité*, p. 60.
10. Voir S. M. Tagore, *A few Specimens of Indian Songs*.

elle comprend généralement les divisions suivantes, ou motifs distincts, qui se succèdent dans l'ordre indiqué, sans être toujours toutes employées. Ce sont : 1° toujours une *ásthâyî;* 2° toujours également une ou plusieurs *antârâs;* 3° parfois une *samedri;* 4° parfois un *âbhoga.*

Caractères des mélodies hindoues. — Dans son *Traité sur la musique de l'Hindoustan*[1], le cap. N.-A. Willard avait déjà résumé assez exactement les caractères de la mélodie hindoue, et ses observations, que nous traduisons librement, s'appliquent aussi bien à la musique du Sud qu'à celle du Nord :

1° Les motifs sont courts, mais comportent des répétitions ou des variations qui viennent augmenter la longueur des mélodies;

2° Elles participent plus de la nature du *rondo* que d'aucune autre forme de composition européenne, le morceau étant régulièrement terminé par la répétition du premier motif, parfois de la première mesure ou de la première note de cette mesure;

3° Les répétitions de mesures ou de membres de phrases sont fréquentes, avec de légères variations, la plupart *ad libitum;*

4° Les pauses ou points d'orgue peuvent être prolongés au gré de l'artiste, qui jouit d'une très grande liberté d'exécution.

On peut ajouter que le mouvement est sujet à de nombreux changements, que le chant se trouve coupé fréquemment par de véritables récitatifs *ad libitum.* Le rythme est, en général, très marqué, mais bien moins régulier, surtout pour les couplets, que dans notre musique. Les finales présentent une physionomie très particulière, ou plutôt les airs semblent totalement dépourvus de conclusion, car ils finissent très souvent sur ce que nous appellerions un temps faible ou *levé,* et même sur le dernier temps de la mesure, sans le retour obligatoire de la tonique. On veut expliquer cette coutume bien orientale par ce fait que ces courtes mélodies étaient soumises à des reprises ou *da capo,* surtout les chansons populaires à couplets; mais, en supposant que ces ballades se terminassent par une véritable conclusion, analogue à nos finales, celle-ci n'est, en tout cas, jamais indiquée dans les airs notés. Les traits et embellissements dont elles sont comme à plaisir surchargées, les modifications fréquentes de mouvement, de mesure, de rythme en un mot, l'emploi des nombreuses échelles à intervalles variables, si déconcertants pour nos oreilles, etc., rendent difficile la traduction exacte en notation européenne de la plupart des mélodies hindoues.

L'interprétation indigène; les chanteurs[2]. — Il est même assez rare de les entendre bien interprétées par la généralité des chanteurs indigènes, qui s'ingénient sottement, pour faire valoir leur virtuosité, à masquer l'air sous d'innombrables ornements, et finissent par le rendre méconnaissable. D'autre part, leur méthode de chant, surtout dans le système karnâtique[3], est très défectueuse, et leur voix manque en général de volume. Ils ne la cultivent pas, dans l'idée qu'une pratique, même modérée, lui est préjudiciable, et en restreignent l'étendue, par leur habitude de traîner le son en une multitude de petites inflexions, et par leur prédilection marquée pour les notes de tête, exemptes de naturel et d'un contrôle difficile. Un artiste indigène chante rarement debout, et ses efforts pour se faire entendre l'amènent aux plus plaisantes grimaces. Quant aux femmes, elles commencent à chanter beaucoup trop jeunes : leur voix se casse et devient dure et perçante.

Impression produite sur les Européens. — Ce sont les mauvaises interprétations de ce genre qui ont tendu à discréditer la musique de l'Inde, et ont été cause de l'impression défavorable trop souvent produite sur beaucoup d'auditeurs européens des moins prévenus. Il existe cependant, encore à l'heure actuelle, des chanteurs indigènes dont la voix est merveilleusement douce et souple, qui savent exécuter avec goût et simplicité leurs propres compositions, et faire ressortir le charme véritable des exquises mélodies nationales tour à tour pathétiques et tendres, gracieuses et légères, gaies et brillantes, plaintives et mélancoliques, et dont le principal mérite, à travers une variété infinie de nuances, est le sentiment, la douceur et le naturel.

Nous ne pouvons, à notre grand regret, faire sentir par un nombre suffisant d'exemples la vérité de cette appréciation. Nous bornerons donc notre choix à quelques rares spécimens, au cours de l'étude, à laquelle nous allons procéder rapidement, des différents genres de mélodies hindoues, — en renvoyant le lecteur, pour de plus amples détails, aux ouvrages souvent cités du cap. Willard[4], de S. M. Tagore[5] et du cap. Day[6].

1° Les mélodies du système karnâtique (Exemples).

Exercices d'école. — Les *sâralas, gentu-versis, alamkâras,* sont de simples exercices d'élèves; on peut, dans une certaine mesure, en dire autant des *thânas,* qui servent à l'étude de quelques difficultés d'exécution des *râgas,* et se jouent sur la *vînâ.*

Gita. — Les mélodies les plus simples sont appelées *gîtas;* elles sont de 2 sortes : les *pillâri-gîtas,* hymnes anciens en l'honneur du dieu Pillâri ou Ganeça, dont le *Samgîta-pârijâta* mentionne déjà 4 spécimens; et les *ganarâga-gîtas,* analogues aux premiers.

Prabandha. — Les *prabandhas* sont des compositions ordinairement plus longues que les précédentes, et divisées en 2 ou 3 parties ou *khandas*[7].

Svarajota. — Les *svarajotas* sont des odes ou ballades populaires, dont les paroles chantent la louange d'une divinité ou d'un héros célèbre : on les trouve, en raison de leur grande facilité d'exécution et de leur simplicité, dans toutes les bouches. Elles comprennent un refrain ou *pallevi,* qui se répète après l'exécution de l'*anupallevi,* ou courte réplique sur un mètre et un sujet analogues, — et après chaque couplet ou stance (*charanam*), d'une facture généralement différente.

1. Edition citée, p. 62.
2. Day, *ouvr. cité,* p. 60 et 86.
3. Si leur musique est, en général, plus apprêtée et moins agréable, leur éducation et leurs connaissances théoriques moins grandes, les chanteurs hindoustanis ont, pour la plupart, une voix plus belle et plus travaillée; leur style est plus mâle et leur exécution est très appréciée, même dans le sud de l'Inde; la douceur et la souplesse de leur idiome permet une plus facile adaptation des paroles au chant, et lui ajoute un charme de plus (Day, *ouvr. cité,* p. 86).
4. *A Treatise on the music of Hindoostan,* p. 101-107.
5. *A few Specimens of Indian Songs,* p. 1-104.
6. *The Music... of southern India,* p. 65-90.
7. Dans la théorie classique, le *prabandha* (liaison) est une *composition,* paroles et musique, comprenant : 1° de 2 à 4 *dhâtus* (éléments, motifs), l'*udgrâha* ou début, le *melâpaka,* sorte de liaison entre le précédent et le suivant; le *dhruva,* motif *fixe* dans le *prabandha* (comme l'*udgrâha*); et l'*âbhoga* (expansion); — 2° 6 *angas* ou membres (éléments constitutifs, comparés aux mains, aux pieds et aux yeux de l'organisme humain) : *svara, biruda, pada* ou *akshara, tena, pata* et *tâla,* c'est-à-dire notes musicales, texte, rythme, mesure, etc. (*Samg.-ratn.,* IV, 7-12 et suiv.; *Râga-vib.,* IV, p. 5).

On pourra se rendre compte de la grâce légère des *svarajotas*, par la mélodie « Sami Dia mera », que nous reproduisons ci-dessous. C'est une des plus anciennes de ce genre; elle est écrite dans une échelle pentatonique, et sa conclusion indécise mérite d'être relevée[1].

Svarajota*

« Sami Dia Mera »

Pallevi
Moderato

Râga Mohanna. — Tâla Adi.

Anupallevi

Stanzas 1.

2.

3. *poco a poco*

rall.

Le second exemple, très récent au contraire, « Kamini Vinaisa », est également des plus connus[2].



1. Day, *ouvr. cité*, p. 68.
2. *Id.*, p. 70.

* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Cie.



Vernam. — Assez semblables aux précédents, les *vernams* présentent cependant plus de recherche et sont d'une exécution plus difficile. Ils consistent en une introduction avec paroles, que termine habituellement un passage solfié. Suivent des stances ou couplets également solfiés, après chacun desquels on chante un refrain (*pallevi*), sur des paroles célébrant les exploits d'une divinité guerrière ou d'un héros illustre.

Un des plus simples *vernams* est celui que nous reproduisons ci-dessous « Inta Modi[1] »; mais ce n'est là qu'un thème, qui sera étendu, varié, chargé de floritures, au gré de l'exécutant.

Vernam*

« Inta Modi »

Allegro (Introduction avec paroles) Râga Saranga. _ Tâla Adi.

poco accel (sans paroles).

Pallevi (à la fin de chaque stanza)

a Tempo

1. Day, *ouvr. cité*, p. 77.

* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et C°.



Çankâ-vernams. — Les *çankâ-vernams* sont calqués sur les *vernams;* mais le mouvement est moins rapide; ils abondent également en fioritures, et sont d'un style très travaillé. Chantés habituellement dans les concerts-pantomimes appelés *nautchs,* ils ont en vue l'expression de sentiments marqués, que rendent, d'autre part, la mimique et les danses des bayadères.

Kruthi. — Les chants sacrés appelés *kruthis* sont non moins célèbres et populaires que les *svarajotas;* quelques-uns, transmis par les générations successives, sont très anciens. Ils furent remis en honneur par le râja Sarabhoji de Tanjore. Parmi les auteurs fameux de ce genre de composition, on cite surtout le grand musicien Tiâgyarâj de Tanjore (1820-1840), qui perfectionna le genre, et l'ancien mahârâja de Travancore, Kolashekara, puis Siama Çastri, Diksitalu et Subharaya Çastri.

Ces hymnes, dont les paroles cadrent exactement avec la musique, curieux mélange de pathétique et de gaieté, sont joués dans une sorte d'*andante con moto,* et chantés avec expression, à la façon d'une rêverie; on y introduit tous les ornements qu'on désire. Malheureusement aucune notation ne peut rendre le charme plaintif, si facile à traduire sur la *vînâ,* accompagnement habituel de ces hymnes, que leur donne l'emploi d'agréments utilisant des intervalles moindres que le demi-ton.

Le premier exemple, « Upacharam Chesavaru », est de Tiâgyarâj[1].

Kruthi *

« *Upacharam Chesavaru* »



Le second, attribué à Kolashekara[2], offre la particularité curieuse de l'emploi des *svarâ'ksharas* (syllabes-notes), qui consiste, tout en respectant l'ordre des notes prescrit par le *râga* et le sens des paroles, à introduire dans le texte, sous certaines notes, les syllabes mêmes qui servent à les désigner (*sa, ri, ga,* etc.). Par exemple, les premières paroles du chant suivant sont : « *S*arasa *S*amamukha para nava*ma*... »; or, les syllabes *sa* et *ma* du texte sont placées exactement sous les notes *sa* et *ma* du chant.

1. Day, *ouvr. cité,* p. 71.
2. *Id.,* p. 72.

* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Cie.

Kruthi *

« Sarasa Samamukha »



Un troisième exemple, « Smarana sukam vo Ramanam », permettra de mieux saisir encore le caractère gracieux à la fois de rêverie et de grandeur de ces hymnes[1].

Kruthi *

« Smarana sukam vo Ramanam »



1. Day, *ouvr. cité*, p. 73.

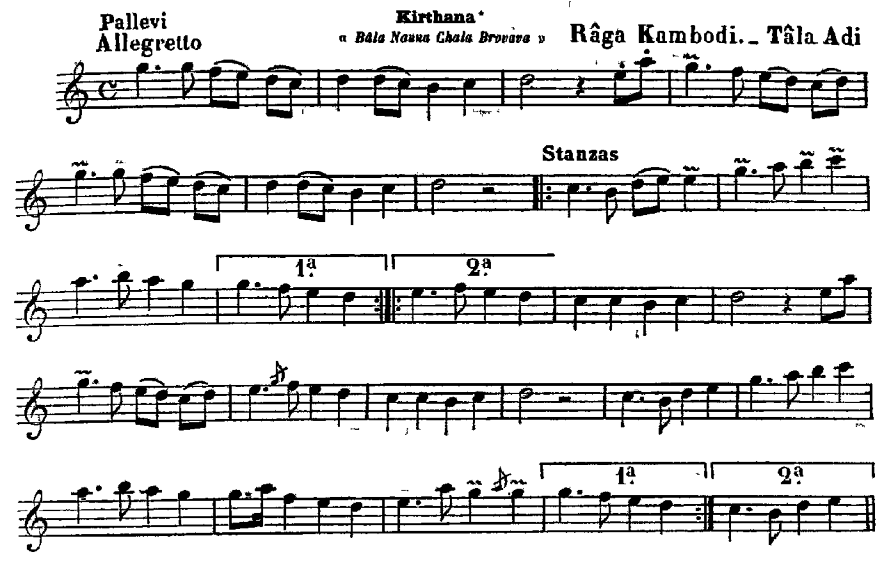
* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Cº.

Kirthana. — Les *kirthanas* ressemblent, comme forme et comme fond, aux *kruthis;* mais leur musique, plus simple, réclame moins d'ornements; le texte se compose de paroles faciles en l'honneur de quelque divinité. Ces hymnes, introduits au Bengale dès le XIVe siècle, y jouirent d'une grande vogue auprès des sectateurs de Caitanya, qui les chantaient de rue en rue, dans un but de prosélytisme. Ils donnèrent, par la suite (vers le XVIe siècle), naissance, dans le nord de l'Inde, aux *jâttrâs,* sorte de divertissements musicaux à plusieurs personnages, dans lesquels on représentait, à l'origine, certains épisodes de la vie de Krishna[1].

Le *kirthana* reproduit ci-dessous, « Bâla Nanna Chala Brovava », est un des plus populaires[2].

Kirthana*

« *Bâla Nanna Chala Brovava* »

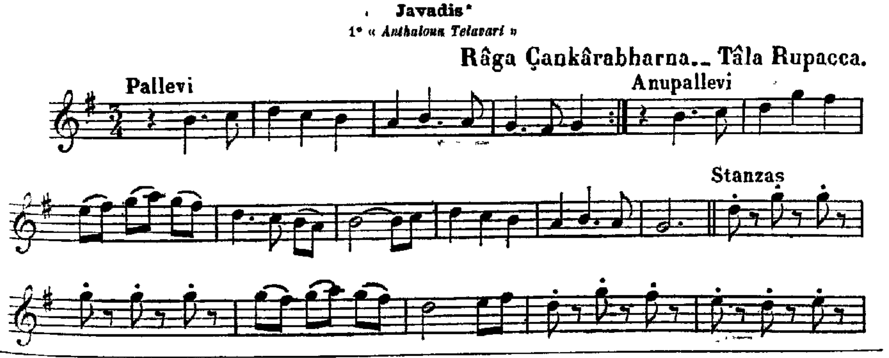


Javadi. — Mélodies légères, chansons d'amour, berceuses, telles sont les *javadis* du Sud, analogues aux *tappâs* de l'Hindoustan, et rappelant quelque peu nos valses lentes. On les trouve à la fois dans la bouche des « nautch-girls » et des femmes de la haute société. D'origine relativement récente, elles sont vite devenues très populaires; l'exécution en est plutôt simple; les paroles sont généralement belles, et célèbrent entre autres les amours de Krishna et de Râdhâ.

Les plus répandues sont « Anthalona Telavari », dans laquelle l'accompagnement rythmique des cymbales et des tambours marque le 1er et le 2e battement de chaque barre[3], et « Çrî Sârathâ », très connue dans les districts de Mysore et de Tanjore[4].

Javadis*

1° « *Anthalona Telavari* »



1. S. M. Tagore, *A few Specimens of Indian Songs* p. 82, 86.
2. Day, *ouvr. cité,* p. 75.
3. *Id.*, p. 80.
4. *Id.*, p. 81.

* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Cie.

Rall. a Tempo

2° « Çri Sâratha* »

Râga Kamachi.— Tâla Rupacca.

Les berceuses proprement dites sont appelées *palnas*.

Patham. — Les *pathams* ont beaucoup d'analogie avec les *javadis :* ce sont des chansons érotiques, voluptueuses, d'un mouvement lent, dont l'usage est fréquent au théâtre et dans les *nautchs*. La musique en est variée, la mesure irrégulière, suspendue par une multiplicité d'ornements. Le plus populaire des compositeurs de *pathams* est Kshattrya.

Dans l'exemple suivant, « Yalla Tella Vara », le mouvement est assez rapide, sans être précipité. Le chant doux de cette rêverie, marié aux tintements des cymbales et souligné par les gestes de l'exécutant, produit, à une première audition, un effet saisissant[1].



Râga Çankârabharna.— Tâla Druva.



1. Day, *ouvr. cité*, p. 81.

* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Cie



Yallapatham, tathvam. — On passe à un ordre d'idées tout différent avec les *yallapathams*, hymnes funéraires, et les *tathvams*, chants allégoriques exécutés dans les quêtes religieuses. Ils sont invariablement écrits dans le *râga Yedukula-kambogi* et très répandus dans les classes inférieures.

Lavani. — Les *lavanis* sont des chansons paysannes, des ballades monotones en l'honneur de quelque héros guerrier, avec ou sans refrain. Elles sont interprétées, au cours de leurs travaux, par les coolies, les toucheurs de bœufs, les cipayes, les nourrices, etc. A l'époque du festival de Kâma, le dieu de l'amour indien, des *lavanis* analogues, appelées *savals*, à deux parties se donnant successivement la réplique, chantent les amours de Krishna et de Râdhâ, dans des couplets improvisés à l'origine.

Ce divertissement est connu sous le nom de *Kabi* (poète) dans le Nord[1], où il a donné naissance à une forme plus perfectionnée, la *pancâli*, roulant sur *cinq sujets*, à propos desquels les deux parties rivalisent de talent musical, d'habileté poétique et d'ingéniosité dans l'improvisation des répliques.

Voici un exemple populaire de *lavani*, d'un style très simple[2] :

Lavani *



Râgamâlikâ. — Dans la composition — assez rare en raison de la difficulté qu'elle offre — appelée *râgamâlikâ*, « guirlande de râgas », on introduit, à l'occasion de chacun des couplets, toujours suivis du refrain, un *râga* chaque fois différent, et les paroles doivent en contenir le nom, pour permettre à l'auditoire d'apprécier la science et le talent de l'artiste. Le rythme reste le même d'un bout à l'autre. Le cap. Willard la dénomme *rag-sagur*, « océan de râgas[3] ».

Pallevi. — Le *pallevi*, plus encore que la précédente, permet à l'habileté de l'exécutant de se manifester. C'est une sorte de broderie-variations, sur un thème-ouverture donné, avec introduction parfois d'un contre-thème. On emploie habituellement, pour son exécution, 3 sortes de mouvements, un *adagio*, un *moderato* et un *allegro* ou *scherzo*. A l'occasion de ce dernier mouvement, l'artiste improvise d'ordinaire différents *râgas*, réclamés par l'assistance ; puis termine dans le thème du début, en ajoutant quelques mesures dans le même *râga*, en manière de finale. Pour marquer le rythme, on bat la mesure, soit avec les mains, soit avec un tambour (*mridanga* ou *gatha*) ; parfois un autre exécutant fredonne une sorte d'accompagnement appelé *konnagolu* (ou en sanscrit *tâla-*

1. S. M. Tagore, *A few Specimens of Indian Songs*, p. 90, 101.
2. Day, *ouvr. cité*, p. 83.
3. *Ouvr. cité*, p. 103.

* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Cie.

vinyâsa), à l'aide des syllabes *ta di ti ka*, simulant le son du tambour.

Mangala. — Enfin on commence et on termine d'ordinaire toute exécution musicale par une sorte de *chant de salut* ou *de bénédiction* appelé *mangala*, qui est toujours écrit dans un des *râgas surati* ou *saurâshtra*.

2° Les mélodies du système hindoustani (Exemples).

Certaines formes de mélodies (*patham, lavani, palna*) sont communes aux systèmes du nord et du sud de l'Inde. Nous avons, d'autre part, déjà eu l'occasion de parler des divertissements appelés *kabi, jâttrâ, pancâli*, particuliers à la musique hindoustanie, sur lesquels nous ne reviendrons pas; il nous reste à mentionner quelques formes spéciales aux contrées septentrionales et au Bengale.

Dhrupad. — Le *dhrupad* (sc. *dhruvapada*), appelé *dhoorpud* par le cap. Willard, « peut, dit-il, être regardé comme le chant héroïque par excellence de l'Hindoustan. Il a fréquemment pour sujet le récit de quelque action mémorable des héros indigènes, ou quelque autre thème didactique; il peut traiter encore de l'amour ou d'objets insignifiants et frivoles. Le style est très mâle et presque entièrement dépourvu de fioritures recherchées[1] ». L'origine de ces compositions — tout au moins dans leur forme actuelle — remonterait au râja Man de Gwalior, qui fut grand compositeur de *dhrupads* en langue hindoustanie.

Telenâ. — La *telenâ* se compose de 2 motifs chantés sur des syllabes vides de sens (*ne te, tere, tom*, etc.) ou imitant le son du tambour (*dhâ, dhâ, kititâk, terekiti, dhâ dhâ*, etc.).

Svaragrâma. — Les *sarigams, surgums*, ou *svaragrâmas*, « notes de la gamme », sont solfiés à l'aide des 7 syllabes désignant les notes (*sa, ri, ga, ma*, etc.).

Tribut. — Le *tribut*, appelé *tirvut* et *turana* par le cap. Willard (sc. *trivata*), comprend 3 parties, calquées sur les deux mélodies précédentes, c'est-à-dire chantées sur les syllabes de la *telenâ*, sur celles du *svaragrâma* et sur celles imitant le son du tambour; on y introduit parfois quelques paroles.

Caturanga. — De même dans une autre composition moderne analogue, le *caturanga, chutoorung*, qui, comme son nom l'indique, se divise en 4 parties.

Vishnupada. — Le *vishnupada, bishnoopud*, est une sorte d'hymne, d'un caractère moral, en l'honneur du dieu Vishnu. On en attribue l'invention au poète et musicien aveugle Suradâsa Bâbâji, contemporain de l'empereur mongol Akbar-shah, qui en aurait composé 125.000.

Bhajana. — On lui doit aussi de nombreuses mélodies de l'espèce *bhajana*, hymnes très populaires en Hindoustan, dans lesquels il glorifiait Vishnu ou Krishna; tandis qu'un autre compositeur célèbre de *bhajanas*, Tulasidâsa, contemporain de l'empereur Jehangir-shah, chantait les louanges de Râma et de Sitâ.

Jat. — Le *jat, jut*, ou *jâta*, se compose de quelques strophes écrites chacune dans un dialecte et chantées chacune dans un *râga* différent.

Kâoyâl-kâlbânâ. — Citons encore le *kâoyâl-kâlbânâ*, en langue arabe, à la louange d'Allah ou de son prophète Mahomet;

Gul-naks. — le *gul-naks*, en langue persane, dont les paroles doivent renfermer le mot « *gul* », fleur;

Rekhtu, ghuzal. — le *ghuzal ou gajal*, en langue urdu ou persane, comme le *rekhtu*, et d'importation musulmane, comme ce dernier, uniquement consacré à chanter l'amour. Les *ghuzals* rappellent les *pathams* karnâtiques. Nous en donnons ci-dessous un spécimen, très populaire dans le Guzerate, en rappelant encore qu'il ne constitue qu'une sorte de thème[2].

Ghuzal *



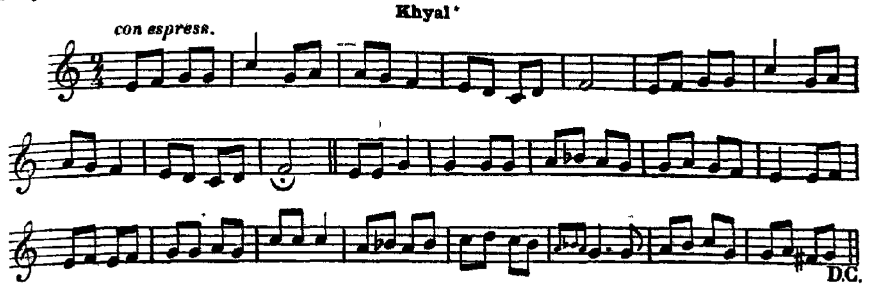
Tappâ. — Les *toppâs* ou *tuppas* (sc. *jhumari*), anciennement chantés par les conducteurs de chameaux du Penjab, furent surtout perfectionnés et modernisés par Golâm Nobi, le mari de la célèbre cantatrice Shori. Le style en est léger et facile; le dialecte est celui du Penjab, plus ou moins mêlé d'hindi. Ils jouissent d'une grande vogue dans tout l'Hindoustan.

Kheyâla. — Le *kheyâla, kheal*, ou *khyâl*, tient le milieu entre le *dhrupad* et la *tappâ*; moins sévère que le premier, il est plus grave que la seconde. C'est un chant d'amour placé dans une bouche féminine, élégant, gracieux et rempli d'ornements. Il était anciennement désigné en sanscrit sous le nom de *lâhacarikâ*; ce fut le sultan Hossain Shirki de Jounpore qui

1. *Ouvr. cité*, p. 101.
2. Day, *ouvr. cité*, p. 87.

* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Cie.

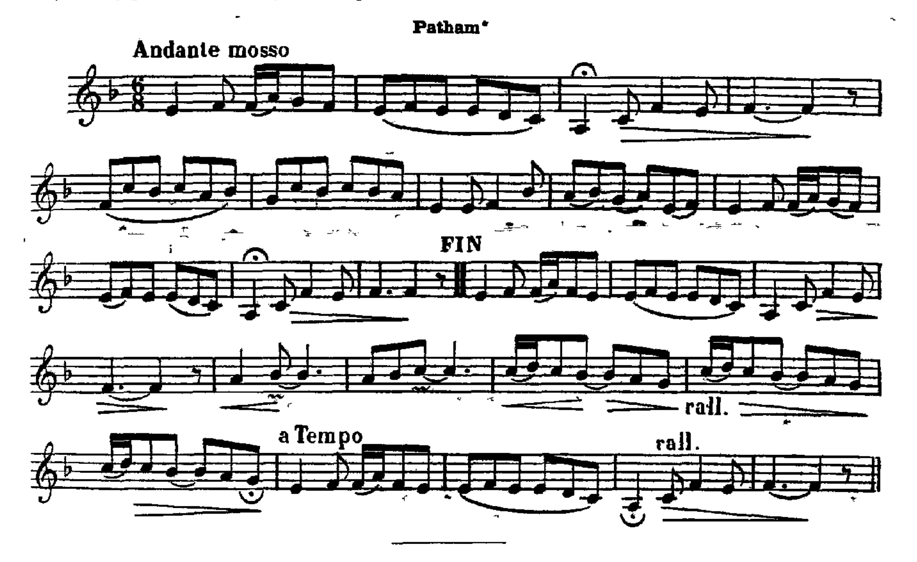
lui donna sa forme et sa dénomination nouvelles. Nous empruntons encore à l'ouvrage du cap. Day[1] l'exemple suivant :



Thungri. — La *thumri* ou *thungri* est de même une chanson d'amour, accompagnée de gestes, écrite pour voix de femme, dans un style facile et dans un rythme bien particulier.

Hori, dadra, gurbah. — Le sujet des espèces *hori* ou *holi, dadra, gurbah* (chanté au festival de Dassera), etc., est toujours le récit de la vie et des amours de Krishna et de ses nombreuses victimes.

Nous terminons cette revue des mélodies hindoues modernes par un dernier exemple de *patham* hindoustani[2] :



CHAPITRE VI

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

La musique instrumentale. — D'après la théorie hindoue[3], le second élément du *samgîta*, ou science musicale, est la musique instrumentale. Bien que souvent subordonnée au chant, à côté duquel elle ne vient qu'en seconde ligne, elle a cependant une existence indépendante, dans l'exécution purement instrumentale, comme nous le verrons plus loin[4]. L'ensemble des instruments de musique, le jeu instrumental, était appelé dans l'Inde *âtodya* (rac. *tud*, pousser, frapper), ou *vâdya, vâditra* (rac. *vad*, parler, sonner), ou encore *bhânda* (ustensile, instrument) et *bhânda-vâdya*.

Histoire et bibliographie des instruments de musique. — Le nombre des instruments usités dans l'Inde aux différentes époques de l'histoire de la musique est considérable : on pourrait, sans peine, en énumérer plusieurs centaines. Ni la forme de ces instruments, ni même leurs noms, ni leur emploi, ni la façon d'en jouer, n'ont beaucoup changé depuis deux et trois mille ans. A part quelques exemplaires arabes ou persans, — que l'invasion mahométane a pu y importer, il y a une dizaine de siècles, et dont l'usage, du reste, ne s'est jamais généralisé, confinés qu'ils étaient dans les régions du Nord ou entre les mains

1. Day, *ouvr. cité*, p. 88.
2. *Id.*, p. 88
3. Comp. chap. IV, p. 285.
4. Voir p. 364.
* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et C°.

des musiciens hindoustanis, — la plupart des instruments modernes ont leur prototype parmi ceux dont les anciens textes nous ont conservé la description détaillée, le mode d'emploi, et jusqu'à la méthode d'exécution.

Traités sanscrits. — Sans remonter à la période védique, à laquelle nous avons affecté un chapitre spécial[1], le premier et principal ouvrage jusqu'ici connu de la période classique, le *Traité sur le Théâtre* de Bharata, consacre à l'étude du jeu instrumental plusieurs chapitres (XXIX, XXX, XXXIII)[2]. Plus de mille ans après (XIIIe siècle), Çârngadeva lui réserve à son tour un livre entier, le sixième[3]. Il adopte la division de Bharata en 4 classes, et étudie longuement les diverses familles et les divers types d'instruments, leur construction, leur tonalité et leur jeu. Enfin, 400 ans plus tard (1608 ap. J.-C.), l'ouvrage de Somanâtha, le *Râga-vibodha*, sera, en réalité, une méthode de luth pure et simple, que termine la notation originale de 50 thèmes mélodiques spécialement composés en vue de cet instrument favori des Hindous[4].

Traités et méthodes modernes. — Nous ne renvoyons qu'aux ouvrages écrits en sanscrit, — les seuls véritablement accessibles pour nous; — mais la littérature musicale des si nombreux dialectes modernes de l'Inde a produit une quantité considérable de traités, de méthodes générales ou particulières, la plupart, il est vrai, de date récente[5].

La littérature bouddhiste et jaïniste. — Les nombreux ouvrages de la littérature bouddhiste, dont les plus anciens (400 ans environ av. J.-C.) sont probablement contemporains de l'époque du *Nâtya-çâstra* original, le *Mahaparambhana-Sutta*, le *Sâmanna-phale-Sutta*, le *Vimâna-Vatthu*, aussi bien que le *Milinda Panha*[6], fournissent la mention de divers instruments. Mais tout ce qui concerne la musique, dans ces livres écrits en pâli, paraît tiré ou traduit du traité sanscrit de Bharata sur le Théâtre, ou tout au moins d'un ouvrage didactique appartenant à la même époque.

Nous pouvons en dire autant de l'œuvre si riche de la confession jaïniste, avec ses nombreux *angas* et *upângas*. La *Râyapaseni* (2e *Upânga*), qui renferme l'essence du *Nâtya-çâstra* dans la conception jaïniste, énumère une soixantaine d'instruments de musique, que le commentaire sanscrit, *Malayagiri* (du XIe ou XIIe siècle), permet d'identifier (éd. de Calcutta, p. 82-98 et plus loin p. 128, 129).

Spécimens figurés dans les anciens monuments. — Par les figurations d'instruments de musique qu'on rencontre dans les peintures et les sculptures des anciens temples, des cryptes, des topes et des stupas bouddhistes des différentes parties de l'Inde, et notamment à Ajantâ, Amrâvati et Sanchi, on voit, de façon probante, combien peu les instruments actuellement employés dans l'Inde diffèrent de ceux de l'antiquité hindoue[7]. Les sculptures d'Amrâvati entre autres, décrites par le célèbre voyageur chinois Hiouen Thsang, vers l'an 640 de notre ère, et dont la plupart se trouvent maintenant au British Museum, sont à ce titre des plus intéressantes. L'une d'elles figure un groupe de 18 femmes jouant d'instruments variés, tels que tambours, conques, et de diverses harpes. On peut, de même, voir à Sanchi des reproductions d'une sorte de flûte double, et d'une trompette rappelant le *çringa* actuellement en usage au Bengale.

Collections des musées. — Une autre source d'informations, et non des moins importantes pour nous, réside dans les collections d'instruments hindous, anciens ou modernes, conservées dans les musées, européens et indigènes, des Etats, des administrations ou des particuliers. Une des plus anciennes et des plus riches est sans doute celle donnée à l'Académie Royale Irlandaise par le colonel P.-T. French, dont le catalogue descriptif, comprenant 50 numéros, a fait l'objet d'une très intéressante étude du cap. Meadows Taylor, insérée dans les *Proceedings* de la Société (vol. IX, part I)[8].

En février 1876, le généreux Mécène de la musique hindoue, S. M. Tagore, en commémoration de la visite du prince de Galles, faisait don au musée indien de Calcutta d'une série de 99 instruments divers[9]. Bientôt après, il adressait pareil envoi aux principaux gouvernements européens. C'est ainsi notamment que le roi des Belges reçut, en novembre 1876, une collection comprenant les 98 principaux spécimens d'instruments en usage dans l'Inde, et en fit don au Conservatoire royal de musique de Bruxelles, où le remarquable *Catalogue descriptif et analytique* dressé par M. V.-Ch. Mahillon permet de les étudier avec méthode et profit[10]. Le Conservatoire de Paris, où le présent du rajah au gouvernement français a été déposé, ne possède que 37 numéros, catalogués de 931 à 1003 : ce ne sont, à l'exception des deux derniers, que des instruments à percussion des genres

1. Chap. III. Voir p. 276-277.
2. Comp. chap. II, p. 270.
3. Comp. chap. II, p. 271.
4. Voir chap. II, p. 271-272, et chap. IV, p. 323, 324.
5. I. Parmi les traités généraux modernes, on peut citer :

En première ligne, le compendium de S. M. Tagore : *Yantra kosha* [Organorum thesaurus], *or a Treasury of the musical Instruments of ancient and of modern India, and of various other countries* (en bengali). Calcutta, 1875, in-8°, 296 p.

C'est une sorte de traité des instruments de musique en usage dans l'Inde, suivi d'un Dictionnaire contenant une courte description de tous ceux qui ont été employés chez les divers peuples anciens et modernes.

Le rajah a encore publié plus tard, sous forme de plaquette, un petit Dictionnaire (en anglais) des instruments de musique de l'Inde, précédé d'une Introduction, sous le titre de *Short Notices of Hindu musical Instruments*... Calcutta, 1877, in-18.

Citons encore :

Banerjea (H.-D.). — *A comprehensive self-instructor for the setar, esrar, violin, flute, and harmonium* (en bengali). Calcutta, 1868.

II. Parmi les méthodes particulières, nous avons relevé les suivantes :

Tagore (S. M.). — *Mridanga-manjari*, « Aperçu du Mridanga » (en bengali). Calcutta, 1873, in-8°, 212 p. (C'est une méthode pour l'enseignement de l'instrument à percussion le plus usité, et un traité rythmique.)

— — *Yantra-kshetra-dipikâ*, « Guide dans le domaine de la musique instrumentale » (en bengali). Calcutta, 1872, in-4°, 317 p. (C'est une méthode de sitâr, renfermant 94 morceaux d'étude en notation hindoue.)

— — *Hârmonium-Sûtra*, « Méthode d'harmonium » (traduction en bengali). Calcutta, 1874, in-8°, 79 p. (Renferme une musique au cachet asiatique; l'accompagnement harmonique de la main gauche se réduit à une batterie qui reste la même pendant tout le morceau.)

Gharpure (A.). — *Svarasastra*, An Essay or tutor for the sitar (en marathi). Poona, 1880. (C'est une description des diverses espèces de sitârs, avec des instructions pour leur fabrication, leur accord, etc.)

Gosvami (Kshetra Mohun). — *Asurjanitatwar*, On the esrar.

Kâlipâda Mukhopâdhya. — *Bâhâlina-tattua*, « Principes de violon » (en bengali). Calcutta, 1874, in-8°, 170 p. (Avec des mélodies indigènes transcrites pour violon en notation hindoue).

Citons enfin les ouvrages en mahratti, sur le sitâr, de Viswanath Ramachundra Kale et de Vastâd Murabar Gonvekar; ainsi que le traité de vînâ, *Samgîta-Kalidnidhi*, en telugu.

6. *Sacred Books of the East*, vol. I; — Buddhist-Suttas, Oxford. 1881. Comp. Day, *ouvr. cité*, p. 100.
7. Voir James Fergusson, *Tree and Serpent Worship*, London, 1868 (Day, *ouvr. cité*, p. 99). Comp. chap. I, p. 262, note 6, et p. 265, note 8.
8. Réimprimé dans la compilation de S. M. Tagore, *Hindu Music*, p. 240-273.
9. Voir la publication de S. M. Tagore, *Public Opinion*, p. 27, 30, 31.
10. L'ouvrage de M. Mahillon nous a rendu les plus grands services pour la rédaction de ce chapitre.

avanaddha et *ghana*. L'Institut Oriental de Woking, en Angleterre, a de même reçu une collection de 42 instruments, comprenant, cette fois, des spécimens des diverses familles : luths, flûtes, tambours, cymbales, etc.[1]. Il convient d'ajouter que nous n'avons aucun renseignement sur la façon dont ces différentes séries d'instruments ont été soit recueillies par le rajah, soit fabriquées sur ses ordres. Avons-nous là les types exacts des anciens instruments dont plusieurs exemplaires portent le nom? Quel degré de confiance méritent-ils, et jusqu'à quel point peut-on tabler sur de pareilles collections pour établir soit l'histoire, soit la théorie et la pratique de la musique instrumentale dans l'Inde? C'est une question importante et qui mériterait d'être élucidée[2].

Division hindoue des instruments en 4 classes. — Les anciens techniciens hindous divisaient les instruments de musique en 4 classes[3].

I. — La 1re, appelée *tata* (rac. *tan*, tendre), comprenait les instruments à cordes (*tantrî-kritas*), la *vînâ* ou luth, par exemple.

II. — La 2e, *çushira* (vent) ou *sushira* (creux, trou), embrassait tous les instruments à vent, comme la flûte ou *vamça* (roseau).

III. — La 3e, *avanaddha* (rac. *nah*, attacher, avec le préfixe *ava°*, couvrir), désignait les instruments à percussion recouverts de peau, toute la série des tambours, timbales et tambourins.

IV. — La dernière, *ghana* (rac. *han*, frapper), comprenait les instruments à percussion faits de métal, comme les cymbales (*tâla*[4]).

Les deux premières classes produisent le chant instrumental, tandis que la troisième le colore, ou ajoute au charme musical, et que le *ghana* sert uniquement à le mesurer[5].

Nous allons passer en revue les divers instruments dont la connaissance est venue jusqu'à nous, en les répartissant, suivant la méthode hindoue, entre les 4 divisions précédentes.

I. — Les instruments à cordes.

La première classe, celle des instruments à cordes, est la plus importante, par le nombre des variétés qu'elle présente, aussi bien que par l'universalité de leur emploi. Les types du *tata* sont devenus les instruments hindous par excellence, comme plus appropriés à soutenir la voix et à traduire la mélodie.

Renseignements fournis par les textes sanscrits. — Le *Natya-çâstra* n'étudie que deux instruments de cette espèce, la *vînâ citrâ*, à 7 cordes, pincées à l'aide des doigts, et la *vipancî*, à 9 cordes, dont on jouait à l'aide d'un plectre (*kona*, peut-être un archet[6]?). Il cite également deux autres sortes de *vînâs*, la *kacchapî* et le *ghoshaka*[7].

Çârngadeva consacre une notable partie du VIe livre de son *Samgîta-ratnâkara* (vers 30-417) à la description, à la définition et à la fabrication des instruments à cordes. Après une étude des *vînâs* a une corde, le *ghoshaka* ou *ekatantrî*, il groupe et examine successivement les 5 sortes de *vînâs* suivantes : *nakula* (à 2 cordes), *tritantrikâ* ou *jantra* (3), *citrâ* (7), *vipancî* (9) et *matta-kokilâ* ou *svara-mandala* (21 cordes); puis termine, en indiquant qu'il n'épuise pas la liste, par 4 autres instruments, au dernier desquels il a donné son nom : *âlâpinî*, *kinnarî*, *pinâkî* (à archet) et *nihçanka-vînâ* (*id.*). Ce sont les *vînâs* diatoniques (*svara-vînâs*), à côté desquelles se place un second type, le luth enharmonique (*çruti-vînâ*), ainsi appelé parce qu'il se compose de 22 cordes, chacune consacrée à une des *çrutis* de l'octave[8].

A cette liste l'ouvrage de Kâtyâyana, le *Kalpa-sûtra* (200 ans av. J.-C.), permet d'ajouter une sorte de harpe ou de lyre, la *çata-tantrî-vînâ*, « luth à cent cordes », désignée plus tard sous le nom même du savant lexicographe[9]. Un autre lexique, l'*Amara-koça* d'Amara-Simha (VIIe s. ap. J.-C.)[10], énumère la *vînâ*, la *vallakî*, la *vipancî*, la *parivâdinî* (à 7 cordes), auxquelles le commentateur Maheçvara ajoute la *saurandhrî*, le *râvana*, le *hasta*, la *kinnarî*. D'après le commentateur, un ouvrage du même genre, le *Hema-candra-koça* (XIIe s. ap. J.-C.), cite les luths suivants, avec indication des divinités ou musiciens mythiques auxquels ils sont attribués : à Çiva la *nalambî*, à Sarasvatî la *kacchapî*, au gandharva Nârada la *mahatî*, à la troupe des Ganas (ou génies inférieurs) la *prabhâvatî*, aux gandharvas Viçvâvasu et Tumbaru la *brihatî* et la *kalâvatî*[11].

Enfin la *vînâ* dont Soma donne le mode de construction, l'échelle, etc., au 2e chapitre du *Râga-vibodha*, est la large *vînâ* (*prithulâ*) appelée *rudra-vînâ*[12].

Diversité de forme et de nature de ces instruments. — Les nombreuses variétés de luths diffèrent par la forme, la grandeur, le nombre et la matière des cordes, l'absence ou la présence de touches en plus ou moins grande quantité; elles sont pourvues ou non de cavités, munies parfois d'une ou plusieurs calebasses jouant le rôle de caisses de résonance; quelques-unes n'ont pas de manche, ce sont des *vînâs* à une corde; d'autres possèdent, en plus des cordes mélodiques du manche, des cordes latérales d'accompagnement, des cordes sympathiques, etc.

Le plectre et l'archet. — Beaucoup de ces *vînâs* pouvaient se jouer indifféremment avec ou sans archet, comme avec ou sans plectre. En l'état actuel de

1. Voir *The Athenæum*, Saturday nov. 5, 1887, n° 3132, p. 612, article R[ost].

2. On ne peut qu'être sceptique, quand on constate à quel degré la plupart des ouvrages musicaux du généreux rajah manquent de cet esprit de critique et d'exactitude minutieuse, auquel nous a habitués la science européenne. Comp. chap. I, p. 268.

3. Les Bouddhistes distinguent cinq sortes (*panca-turiyam*) d'instruments : *âtata*, *vitata*, *âtata-vitata*, *ghana* et *sushira*.

Pour les Jainas (*Anga* III, 2, 3) il y a deux sortes de sons d'instruments (*âojja-sadda* = *âtodya-çabda*) : 1° *tata*, 2° *vitata*, se subdivisant eux-mêmes en des sons appelés *ghana* et *jhusira*. (Communication du professeur E. Leumann, de l'Université de Strasbourg, 1888.)

D'après le 2e *Upânga* (*Râyapasenî*, éd. de Calcutta, p. 95, 96) il y aurait 4 classes d'instruments : *tata* (tambours, timbales, etc.), *vitata* (luths, etc.), *ghana* (cymbales, etc.) et *jhusira* (= sc. *sushira*, conques, instruments à vent comme le *kâhala*, etc.).

4. *N.-ç.*, XXVIII, 1; XXXIII (début); — *Samg.-ratn.*, VI, 3-4.

5. *Samg.-ratn.*, VI, 3-4.

6. *N.-ç.*, XXIX, 121. — Au sujet de la *citrâ* et de la *vipancî*, le *Samg.-ratn.* expose 3 opinions différentes, d'après lesquelles : 1° ces deux *vînâs* pouvaient utiliser soit les doigts, soit l'archet; 2° la 1re les doigts seulement et la 2e l'archet; 3° la 1re les doigts, la 2e indifféremment les doigts ou l'archet (VI, 109, p. 490).

7. Ch. XXXIII, au début. — Pour les instruments à cordes des temps védiques, voir le chap. III, p. 277. — Parmi les instruments énumérés par la *Râyapasenî* jainiste, p. 83 et suiv., on peut relever les instruments à cordes suivants : *vînâ*, *vipanci*, *vallakî*, *kacchapî*, *citra-vînâ*, *vadhvîsâ*, *mahatî*, *sughosha*, *nandighoshâ*, *bhramarî*, *bhrâmarî*, *parivâdinî*, *carccasî*, *tûna*, *tumbavînâ*, *âmoda*, *kandâ* ou *dandâ*, *nakula*.

8. C'est le luth qui a servi à l'exposition de la théorie des *çrutis*, au chap. IV, p. 256. — On donne encore le nom de *çruti-vînâ* à un luth pourvu de 22 touches, une par *çruti*. V. p. 345.

9. Comp. Râjendra-lâla-Mitra, *Indo-Aryans*, t. I, p. 284.

10. I, vii, 3, éd. Bombay 1882, p. 41.

11. Comp. pour ces attributions *Râga-vib.*, II, 7, p. 3.

12. Le *Samgîta-sara-samgraha* de S. M. Tagore énumère à deux reprises (ch. IV, p. 177 et 185) des listes de *vînas*, mais sans les références nécessaires. On y relève toutes les *vînâs* déjà citées, et une quinzaine de noms nouveaux.

nos connaissances, il est quelquefois difficile de dire si c'est l'archet ou le plectre que désignent, dans les anciens textes, les expressions techniques *kona*, *vâdana*, *parivâda*, *çârika*[1]. Il semble bien que le *kona* du *Nâtya-çâstra* (XXIX, 119, 121) était un plectre; mais il est certain aussi que le mot, dès le temps d'Amara-Simha et de Çârngadeva au moins, a servi à désigner, sans contestation possible, l'archet, qu'on trouve exprimé dans leurs ouvrages par le terme synonyme *dhanus* (arc[2]). On est donc bien obligé d'accorder aux Hindous, auxquels l'Europe est redevable d'un certain nombre d'instruments, la paternité de l'archet.

Méthode et classification adoptées. — L'examen des descriptions et définitions d'instruments que nous offrent en abondance les textes sanscrits nous entraînerait trop loin. Nous nous bornerons donc, sous le bénéfice de ces quelques indications, à l'étude des spécimens actuellement connus, à l'aide des renseignements modernes que nous avons pu recueillir. Ce qui complique la tâche de l'historien, c'est que souvent des instruments de forme très dissemblable, parfois même d'un autre système tonal, appartenant à des époques différentes, sont désignés par un même nom. Il en résulte une confusion, que rendent évidente les classifications si variables des auteurs modernes, à laquelle on ne pourra obvier, dans l'avenir, que par une étude historique et chronologique — impossible en l'état actuel de la science européenne — des si nombreux instruments à cordes de l'Inde.

Pour faciliter et rendre plus claire l'exposition qui va suivre, nous subdiviserons les types de la classe *tata* en 3 familles : A, *Instruments à cordes pincées*, avec ou sans plectre; B, *Instruments à archet;* C, *Lyres ou Harpes;* en consacrant une division supplémentaire D à ceux qui ne rentrent pas normalement dans une de ces 3 catégories.

A. — INSTRUMENTS À CORDES PINCÉES

Description des diverses parties de la vînâ. — Nous empruntons à l'ouvrage du cap. Day[3] une description détaillée des diverses parties composant la *vînâ*, qui, bien que plus spécialement relative à la *vînâ* du Sud, ou *rudra-vînâ*, peut servir pour les diverses variétés de luths. Les termes par lesquels les désigne la nomenclature moderne du Sud sont les suivants :

1° **Kayi** (sc. *kâya* ou *kolambaka*); c'est le *corps* de l'instrument, en bois mince, creusé dans un bloc; le mot désigne le luth complet, à l'exception des cordes.

2° **Gvantu**, rebord saillant, souvent en ivoire, séparant le corps du manche.

3° **Langaru**, agrafes de métal, ou tire-cordes, fixant les cordes au point d'attache et permettant de les tendre légèrement sans toucher au chevillier. (Comp. sc. *doraka*.)

4° **Dhandi** (sc. *danda* ou *pravâla*), bâton, manche, généralement creux.

5° **Yeddapalaka**, table du ventre, percée de petits trous formant le cercle, de chaque côté des cordes, à quelques centimètres du chevalet.

6° **Dhandipalaka**, table du manche, pièce de bois mince recouvrant la cavité du manche, sous les touches.

7° **Mâruvapalaka** (sc. *pattikâ ?*), petits rebords courant le long des touches, de chaque côté, au-dessus du *dhandipalaka*, pour permettre de fixer les touches.

8° **Metlu**, ou touches (sc. *sârî*, *sârikâ*); ce sont des sortes de chevalets, évidés en demi-cercle à la partie supérieure, en laiton ou en argent, de 4 millimètres environ d'épaisseur. Elles sont fixées au *mâruvapalaka* au moyen de petits clous et à l'aide d'un ciment résineux. De cette façon un espace vide de 1 1/4 cent., vers la tête, à 5 cent. à l'autre extrémité, près du chevalet, sépare les touches de la table du manche.

9° **Cupé** (*sc. nâbhi*), *emboîture métallique qui reçoit la calebasse; elle est souvent en argent et finement ciselée.*

10° **Burra** (sc. *tumba*), espèce de gourde ou calebasse creuse, fixée en dessous du manche, près de la *tête*, à l'aide d'un écrou et d'une vis permettant de l'enlever à volonté. Elle sert de caisse de résonance, en augmentant le volume du son.

11° **Pallumanu** (sc. *meru* ou *medhaka*), stilet d'ivoire, placé entre les chevilles et le manche, sur lequel passent les cordes.

12° **Mogulu**, petites chevilles d'ivoire ayant le même objet que le *pallumanu*, mais destinées aux cordes latérales.

13° **Gurram**, ou chevalet (sc. *kakubha*). Il comprend 2 parties : 1. le chevalet principal est formé d'un arc de bois surmonté d'une planchette, sur laquelle on fixe soigneusement, à l'aide d'un ciment résineux, deux plaques de métal (sc. *patrikas*), l'une sous les 2e, 3e et 4e cordes, l'autre, de qualité supérieure, sous la 1re; ce procédé est destiné à améliorer la qualité du son : — 2. la partie du chevalet qui doit recevoir les cordes de côté est composée d'un arc entièrement métallique, en laiton, présentant à la partie postérieure un rebord percé d'encoches, par lesquelles passent les cordes sur un lit de morceaux de soie ou de plumes appelé *jiwalum* (sc. *jîvâ ?*); ce chevalet latéral est lié au chevalet principal et à la table de l'instrument.

14° **Bhirtu** (sc. *kîla* ou *çanku*), chevilles d'accord.

15° **Sarani**, grande corde[4] mélodique, passant sur les touches.

16° **Pakka-sarani**, corde latérale, d'accompagnement, plus petite; appelée *cikâri* par M. Mahillon (*ouvr. cité*, t. I, p. 128).

a) **Vînâ du Sud**[5]. — La *vînâ* du Sud (fig. 238*), parfois appelée *rudra-vînâ*, à laquelle est empruntée cette description, est donc un instrument à touches. Elle est munie de 7 cordes, dont les 4 principales passent sur 24 touches, disposées à des intervalles d'un demi-ton; les 3 autres, plus petites, sont latérales et courent du côté du manche placé à la droite de l'exécutant, quand il tient en mains son luth[6]. Des 4 grandes cordes (*saranis*), la 1re à gauche (côté droit de l'exécutant) est appelée *sarani;* c'est la plus mince; elle est en acier d'une fabrication spéciale, comme la 2e (*panchami*), qui est un peu plus épaisse; la 3e (*mandaram*) et la 4e (*anumandaram*), la plus grosse, c'est-à-dire donnant le son le plus grave, sont en laiton ou en argent. Les 3 cordes latérales (*pakka-saranis*), qui servent à marquer une espèce d'accompagnement, sont en acier du même calibre que la 1re, la chanterelle, celle sur laquelle s'exécute surtout la mélodie.

Fig. 238*. — *Vînâ* du Sud.

L'accord est un des trois suivants[7] :

1. La définition de ces mots est très vague : c'est ce à l'aide de quoi on joue de la *vînâ*, ou d'un autre instrument. Le terme *kona*, dans le *Samg.-ratn.* notamment, désigne aussi bien le plectre ou l'archet du luth (VI, 109) que la baguette du tambour (VI, 824).

2. V. *Samg.-ratn.*, VI, 401, 415; *Amara-koça*, comm., p. 42; *S.-S.-S.*, IV, p. 170.

3. *Ouvr. cité*, p. 112.

4. Le terme général désignant les cordes est, en sanscrit, *tantri* ou *tantu*.

5. Day, *ouvr. cité*, p. 111-115.

6. Dans les descriptions qui suivent, l'instrument est considéré placé entre les mains de l'exécutant, de telle sorte que l'auditeur ou le lecteur voient à leur droite les parties que l'artiste a à sa gauche. Nous avons adopté cette disposition, à l'exemple du cap. Day, bien qu'elle soit contraire à celle plus généralement suivie. Par droite, nous entendons la droite de l'auditeur, faisant face à l'artiste.

7. Day, *ouvr. cité*, p. 113.

* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Cie.

(Gauche)

en panchama-çruti — *en madhyama-çruti* (1) — *en madhyama-çruti* (2)

1 2 3 4

(cordes latérales) | (manche)

La main gauche règle les intonations en pressant sur les cordes à la hauteur des touches, généralement avec les deux premiers doigts réunis sur la 1re corde, avec le pouce sur la 4e. La plus légère différence de pression fait varier le son, et cette circonstance est utilisée pour l'exécution des agréments, trilles, tremblés, cadences de petites notes, dont les traités indiquent le jeu, fondé sur des intervalles d'un quart de ton (*çruti*) clairement perceptibles pour des oreilles exercées. En pressant fortement la corde et en la faisant un peu dévier de la ligne droite, Soma[1] indique le moyen de produire sur la touche de *sa*, par exemple, la tierce *ga* (cet effet s'appelle *uccatâ*), ou la seconde *ri* (*paratâ*)[2], etc.

Quant à la main droite, elle est uniquement employée à pincer les cordes, comme on ferait de la mandoline ou de la guitare, à l'aide des ongles, qu'on laisse pousser dans ce but, car on n'emploie pas le plectre avec cette *vînâ*. Ces pincements (*mehtu*) sont de 3 sortes : *kutra-*, *toda-*, et *gotu-mehtu*[3]. La main prend la position suivante : le poignet repose presque sur le bord de la table, la main étant légèrement arquée. L'index et le médius sont sur la table et frappent les grandes cordes, les ongles en bas; les deux autres doigts servent à pincer les cordes latérales par un mouvement de bas en haut. Le premier exercice auquel doit se livrer l'élève consiste à frapper une des grandes cordes de haut en bas, en même temps qu'il frappe une des cordes latérales de bas en haut, ce qui est plus difficile qu'il ne paraît au premier abord. Ces coups simples constituent le *gotu-mehtu*. Le *kutra-mehtu* consiste à frapper deux fois une même corde, d'abord avec l'index, puis avec le médius, de façon à répéter le son. Le *toda-methu* (étouffement) se fait en frappant la corde avec l'index, puis en arrêtant légèrement la vibration avec le médius, de façon à produire un détaché (staccato).

Pour jouer de la *vînâ*, on donne à l'instrument une des 3 positions suivantes : 1° l'exécutant est assis sur le sol, les jambes croisées, et tient son luth de façon que la calebasse touche presque sa cuisse gauche, le bras gauche arrondi autour du manche, les doigts se posant aisément sur les touches; le corps de l'instrument repose sur le sol, en partie supporté par la cuisse droite; — 2° même position, mais le genou droit est relevé, face à l'instrument, que la jambe empêche de glisser; — 3° l'exécutant, toujours assis les jambes croisées, tient le corps de l'instrument appuyé contre sa poitrine, le manche relevé dans la position verticale.

1. *Raga-vib.*, V. — Voir R. Simon, *ouvr. cité*, p. 458.
2. C'est, sans doute, l'effet appelé *rekhu* dans l'ouvrage du cap. Day, p. 115. Comp. notre chap. IV, p. 324.
3. Day, *ouvr. cité*, p. 115.

Cet instrument est inférieur, pour le volume du son, à la mandoline ou à la guitare, mais a une capacité plus grande et, dans des mains habiles, produit des effets plus variés; il a un caractère doux et plaintif et une grande richesse d'expression. C'est l'instrument favori de la haute société dans le sud de l'Inde, où, contrairement à ce qui se passe dans le Dékhan et dans le Nord, il n'est pas réservé aux musiciens de profession, mais est enseigné dans les écoles et se trouve entre les mains de nombreux amateurs.

b) **Vînâ du Nord**[4]. — Moins parfaite que l'instrument précédent, la *vînâ* du Nord (fig. 239 et 239 *bis* *), appelée aussi *vînâ* du Bengale, *mahatî-vînâ*, etc., et, par corruption, *bîn*, est d'un usage populaire, à cause de son prix comparativement bas. C'est celle dont les peintures et allégories anciennes ont vulgarisé la

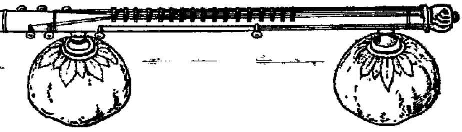


Fig. 239. — *Vînâ* du Nord (Clément, *Hist. de la mus.*, p. 119.)

forme et le jeu; c'est l'instrument préféré des musiciens hindoustanis, celui dont on rencontre déjà la description dans l'*Harmonie Universelle* du Père Mersenne (Paris, 1636), et qui a été étudié avec soin par Fr. Fowke, dans une lettre au président de l'*Asiatic Society of Bengal*, sous le nom de *vînâ* ou lyre indienne[5]. Ce qui caractérise surtout ce luth, en dehors

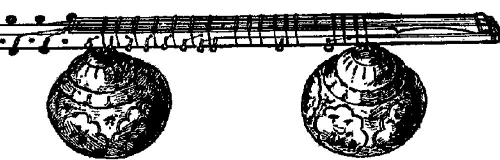


Fig. 239 *bis* *. — *Bîn sitâr*, sorte de *vînâ* du Nord.

de la manière de le tenir et de l'accord, c'est la présence ici de deux grosses gourdes, dont l'une remplace la caisse sonore, ou corps creux, précédemment décrit, et qui servent toutes deux à renforcer le son.

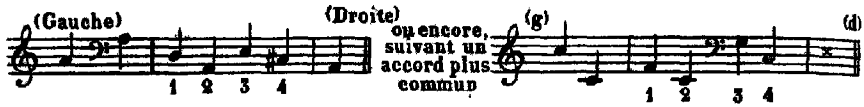
Les dimensions de l'instrument n'ont rien de fixe et varient suivant les spécimens; celles que donnent

4. Day, *ouvr. cité*, p. 109-110; Mahillon, *ouvr. cité*, t. I, p. 142, n° 78.
5. Réimprimée dans la publication de S. M. Tagore, *Hindu Music...*, p. 191-198.
* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Cie.

les divers ouvrages ne peuvent donc que servir d'indication approximative. D'après le cap. Day (p. 109), la longueur totale moyenne est de 1m,10; les gourdes, ordinairement très grandes (0m,35 de diamètre), sont fixées au-dessous du manche, la 1re à 0m,25 du sommet, la 2e à 0m,90; les deux extrémités du bambou dépassent donc les gourdes, d'un côté pour le chevillier, armé de grosses chevilles de bois à tête ronde, de l'autre pour l'attache des cordes. Le manche proprement dit a 0m,55 de long sur 0m,075 de large; les touches, variant de 19 à 22, y sont fixées, comme dans la *vînâ* du Sud, à des intervalles d'un demi-ton; elles s'élèvent progressivement au-dessus du manche, dont la première (à partir du sillet) est séparée par un espace vide de 0m,003, tandis que la dernière en est à 0m,022 : leur échelle présente donc une assez forte déclivité.

Les cordes sont au nombre de 7, dont 4 passent sur les touches; il y a 2 cordes latérales à gauche (l'instrument tenu en mains face au lecteur) et 1 à droite (côté gauche de l'artiste); les cordes latérales gauches et les deux plus hautes sur le manche sont ordinairement en acier, les autres en laiton ou en argent.

L'instrument peut être accordé comme suit[1] :



La corde x (à droite) accordée en *ga* (mi) ou en *dha* (la), suivant le *râga* exécuté.

On voit que, par la disposition et le nombre des intervalles, l'étendue de l'instrument est moins limitée que dans la *vînâ* du Sud.

Pour jouer (fig. 240), l'artiste pose la gourde fixée du côté du chevillier sur l'épaule gauche; l'autre passe sous le bras droit et repose sur le genou. La main gauche forme les intonations en pressant les cordes sur les touches, le petit doigt pinçant, à l'occasion, les cordes latérales gauches. La main droite, dont les deux premiers doigts sont armés d'un plectre de métal, s'emploie à faire vibrer les cordes.



Fig. 240. — Joueur de *bîn*, ou *vînâ* du Nord (Fétis, *ouvr. cité*).

Le son est plutôt maigre et moins agréable que celui de la *vînâ* du Sud, en raison de la tendance des cordes au grincement.

Dans certains instruments de cette espèce, mais non toujours, comme on l'a dit, les touches sont mobiles, et fixées au manche avec une cire molle, pour faciliter le jeu des exécutants inexpérimentés, en permettant de modifier la position des touches, et par cela même les intonations des cordes, selon le besoin[2].

c) **Genre sitâr.** — Il y a toute une série d'instruments, différents de forme et de grandeur et relativement modernes, bien que quelques-uns semblent dérivés des anciennes *vinâs* dont ils portent le nom (*tritantri*, *kacchapî*, etc.), désignés par le mot *sitâr* ou *setâra*[3]. L'invention en est attribuée, à tort ou à raison, à Ameer Khusru de Delhi, qui vivait au XIIe siècle. D'après le cap. Willard[4], le mot (traduction littérale du sanscrit *tri-tantrî*) vient de *si*, qui signifie en persan le nombre trois, et de *târ*, corde, l'instrument ayant été ordinairement tendu de 3 cordes; mais ce nombre s'est bientôt élevé jusqu'à 7. C'est peut-être l'instrument à cordes qu'on rencontre le plus communément dans l'Inde, surtout dans le Dékhan et dans le Nord, où il est très estimé; dans le Sud, il est surtout confiné entre les mains des praticiens hindoustanis.

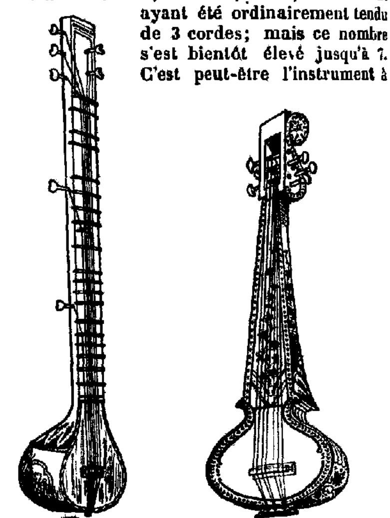


Fig. 241 *. — Grand *sitâr* hindoustani. Fig. 241 *bis*. — *Sitâr* du Nord (Clément, *Hist. de la musique*, p. 128).

1° *Sitâr du Nord ou hindoustani*[5]. — La forme du grand *sitâr* du Nord (fig. 241 * et 241 *bis*) est assez semblable à celle de la *tumburu-vînâ* (ou *tamburî*); c'est un

1. Day, *ouvr. cité*, page 110. M. Mahillon (p. 142) donne, d'après le *Yantra-kosha* de S. M. Tagore (p. 3-16), un accord quelque peu différent.

2. Day, *ouvr. cité*, p. 110.

3. Le sitâr est aussi appelé *sundari*. Dans ce genre d'instruments, les cordes sont disposées dans un ordre inverse de celui du genre *vînâ* : la 1re corde ou chanterelle y est toujours à droite (côté gauche de l'exécutant). V. Day, *ouvr. cité*, p. 107, 123.

4. *Ouvr. cité*, p. 98.

5. Day, *ouvr. cité*, p. 117-120; Mahillon, *Catalogue...*, n° 80, p. 144; S. M. Tagore, *Yantra-kosha*, p. 17-23.

* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Cie.

instrument à touches. Le manche a une largeur d'environ $0^m,076$; les touches, à forme nettement elliptique, au nombre de 18, parfois de 16, sont en laiton ou en argent; elles sont fixées au manche à l'aide de morceaux de boyau, et cette disposition permet de les déplacer de 5 manières différentes, de façon à modifier les intonations en les adaptant à 5 échelles particulières ou modes (*thâts*[1]). Le corps se compose ordinairement d'une calebasse partagée en deux par le cœur, recouverte d'une table en bois mince percée d'un certain nombre de trous (ouïes). Le sillet est en deux parties, l'une percée de trous que traversent les cordes, l'autre, la plus rapprochée des touches, les recevant sur de petites encoches. Le nombre des cordes varie de 3 à 7; l'accord est le suivant[2] :



Un plectre de métal, adapté à l'index de la main droite, sert à ébranler les cordes; le pouce est ordinairement appuyé sur le bord de la table, de façon à assurer la position de la main. Certains *sitârs*, appelés *Taraffedar*, sont munis de cordes sympathiques. Le jeu de l'instrument est très facile, et les bons artistes en tirent de grands effets, bien qu'il n'ait pas le charme tendre et coloré de la *vînâ* et que le son, en raison du grincement déplaisant des cordes, gagne à être entendu à une certaine distance; aussi celui des instruments de dimensions moyennes est-il préférable.

Fig. 242*. Petit *sitâr*.

Petit sitâr[3]. — Les dames indigènes se servent de *sitârs* analogues pour le jeu et la disposition des touches, mais beaucoup plus petits (fig. 242*). Le corps de l'instrument est alors fait d'une noix de coco.

Le son en est singulièrement doux et plaintif et, bien entendu, moins puissant que celui des grands *sitârs*.

2° *Kacchapî-vînâ ou kachwar*[4]. — Dans certains exemplaires, appelés *kacchapî-vînâ*, *kacchuyâ* ou *kachwâr*, le corps, au lieu d'être arrondi, présente une forme aplatie en dos de tortue (*kacchapa*); la calebasse est, dans ce cas, coupée de telle façon que le calice soit au dos de l'instrument.

3° *Vipancî-vînâ*[5]. — La *vipancî-vînâ*, qui porte le nom d'un des plus anciens instruments de l'Inde, n'est, d'après le spécimen du Musée de Bruxelles, qu'une sorte de *kacchapî*, dont la caisse sonore est faite d'une gourde particulière au Bengale (Tit Lauo), formée de deux globes superposés et séparés par un étranglement[6].

4° *Ranjanî-vînâ*[7]. — La *ranjanî-vînâ* de la même collection ressemble à la *mahatî* par les 2 gourdes attachées au manche, « qui porte les mêmes divisions que celui de la *kacchapî* ». Elle a, en plus, 2 cordes latérales.

5° *Bharata-vînâ*[8]. — La *bharata-vînâ* est un instrument moderne, dont la caisse sonore est formée d'une demi-gourde ronde, avec table membraneuse; il est analogue, pour le reste, à la *kacchapî*.

6° *Nâdeçvara-vînâ*[9]. — Même observation pour la *nâdeçvara-vînâ*, dont la caisse sonore est absolument semblable à celle du violon européen, moins les ouïes; il a deux cordes latérales.

7° *Çruti-vînâ*[10]. — Sous le nom ancien de *çruti-vînâ* on trouve, dans la même collection, un instrument formé d'une gourde jointe à une table d'harmonie de bois mince, et d'un manche qui porte les 22 divisions ou *çrutis* de l'échelle hindoue, s'appliquant à la 1re corde accordée en *ma*.

8° *Sur-vâhâra ou surbehar*[11]. — Une autre forme récente du *sitâr*, inventée, d'après S. M. Tagore (*Short Notices...*, p. 36), par Golam Mahomed, khan de Lucknow, vers 1830, le *surbehar* ou *sur-vâhâra*, « beauté du son », est simplement une *kacchapî* de grandes dimensions, pourvue de cordes sympathiques, et spécialement réservée à l'exécution des *alâpas*[12]. Le corps est en bois, le dos plat; on en joue avec un plectre d'acier. Le son en est riche et doux, comme celui de la *vînâ*, mais les grandes dimensions de l'instrument rendent son usage fatigant; de plus, le prix est très élevé; aussi l'instrument est-il assez peu commun. L'accord est celui du *sitâr* ordinaire.

9° *Kâca-vînâ*[13]. — La forme de la *kâca-vînâ* (*vînâ* à rebord) rappelle le précédent. « La caisse sonore, dit M. Mahillon, est une demi-gourde ronde recouverte d'une table de bois mince. A cette caisse s'attache un long manche terminé en volute, lequel forme un long canal recouvert d'une plaque de verre servant de touche. Sous cette plaque, l'on tend 11 cordes sympathiques de laiton qui s'appuient sur le chevalet d'une seconde caisse sonore recouverte d'une membrane et placée à l'intérieur de la caisse sonore principale. Le chevalet de celle-ci reçoit la pression de 6 cordes... »

10° *Kairâta-vînâ*[14]. — La *kairâta-vînâ*, instrument à 6 touches et à 4 cordes, a ceci de particulier que les 4 cordes servent à former des intonations multiples; une calebasse renforce le son.

1. Voir dans Day, *ouvr. cité*, p. 119-120, les 5 manières de disposer les touches dans un *sitâr* à 18 touches, et les intervalles fixes d'un *sitâr* à 24 touches.

2. C'est l'accord en *panchama-çruti*; il deviendrait en *madhyama* (fa), si le sol était baissé d'un ton (*id.*, p. 118). Comp. l'accord donné par M. Mahillon (*Catalogue...*, p. 144).

3. Day, *ouvr. cité*, p. 115.

4. *Id.*, p. 120; Mahillon, *ouvr. cité*, n° 79, p. 143; S. M. Tagore, *ouvr. cité*, p. 17.

5. Mahillon, *Catalogue...*, n° 82, p. 145; *Yantra-kosha*, p. 35.

6. S. M. Tagore, *Short Notices...*, p. 4.

7. Mahillon (*id.*), n° 83, p. 146; *Yantra-kosha*, p. 25.

8. Mahillon (*id.*), n° 87, p. 148; *Yantra-kosha*, p. 30.

9. Mahillon (*id.*), n° 89, p. 149; *Yantra-kosha*, p. 36.

10. *Id.*, n° 88, p. 149. Voir plus haut, p. 341.

11. Day, *ouvr. cité*, p. 120; Mahillon (*id.*), n° 84, p. 146; *Yantra-kosha*, p. 34.

12. Au sujet des *alâpas*, voir chap. V, p. 329.

13. Mahillon, *ouvr. cité*, n° 85, p. 147.

14. *Id.*, n° 90, p. 150.

* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Cie.

11° *Prasárani-vînâ*[1]. — La *prasârani-vînâ*, « luth perfectionné », possède 2 manches, dont l'un aboutit à une demi-gourde ronde. Le second manche, beaucoup plus court, est attaché à droite du 1er et n'a pas de caisse sonore particulière. Chacun des manches est pourvu de 16 touches et de 5 cordes, à l'octave supérieure sur le plus petit. On en joue à l'aide d'un plectre en fil de fer recourbé en ellipse, dont la partie tenue entre les doigts est entourée d'un fil de soie.

12° *Sitâr du Sud*[2]. — Le *sitâr* karnâtique diffère de celui du Nord, non par sa forme, qui rappelle encore celle de la *tumburu-vînâ*, mais par sa capacité, qui est moindre, les touches étant fixes; le manche est aussi plus court et plus mince. La caisse sonore est parfois remplacée par une gourde.

La manière de le corder est encore particulière. La 1re et la 2e corde passent seules sur les touches, qui ont environ 0m,13 de largeur; elles sont accordées à l'unisson et bien plus rapprochées l'une de l'autre que les suivantes. La 3e corde est également à l'unisson de la 1re, mais ne passe pas sur les touches. La 4e passe autour d'une petite perle d'ivoire, à moitié chemin environ du manche, puis de là rejoint obliquement, sous les autres cordes, la cheville qui lui est affectée. La disposition est la même pour la 5e corde, dont la cheville d'ivoire est plus rapprochée du chevalet. Quant aux cordes 6 et 7, elles reprennent la position droite, ordinaire, le long du manche. Toutes sont en acier, à l'exception de la 7e, qui est en laiton, et sont fixées, soit comme celles de la *vînâ*, soit comme celles du *tamburi*.

Les touches sont en bois, surmontées d'une partie métallique de 0m,006 seulement de largeur; on ne peut donc faire dévier assez fortement les cordes pour produire les effets indiqués plus haut[3], le *rekhu*, l'*uccatâ*, la *paratâ*, etc., sans qu'elles quittent les touches. Les 14 touches habituelles sont placées aux intervalles de l'échelle diatonique majeure; parfois 2 touches supplémentaires sont intercalées entre la 3e et la 4e, et entre la 10e et la 11e, à des intervalles d'un demi-ton. Enfin il existe encore des *sitârs* chromatiques, dont toutes les touches sont à des intervalles d'un demi-ton, en nombre égal à celui des touches de la *vînâ* du Sud (24).

L'accord est le suivant[4] :



Les cordes ont une forte tendance au nasillement, et, dans les instruments ordinaires, l'accord étouffe fréquemment la mélodie; mais, dans les instruments bien faits, le son est doux et agréable et ressemble, plus que dans tout autre instrument hindou, à celui de la mandoline.

d) **Tumburu-vînâs ou tamburis**[5]. — Il existe toute une série d'instruments désignés sous l'appellation de *tumburu-vînâs, tamburis, tampuras*, etc., du nom du musicien mythique Tumburu (fig. 243*). Ils servent uniquement à l'accompagnement du chant, « pour donner le ton et soutenir les sons pendant les longs silences de la voix[6] »; ils n'ont pas de touches, et les cordes sont seulement pincées à vide, sans plectre, à l'aide des doigts. Les uns, appelés *dasiri tamburi*, d'une fabrication très soignée (les plus beaux se font à Tanjore) et d'un prix élevé, sont entre les mains des musiciens; mais il y en a une variété, de dimensions moindres, qui sert exclusivement aux chanteurs ambulants: la tête ou volute du manche est alors recourbée en arrière comme dans la *vînâ* du Sud, — à laquelle ressemblent, du reste, comme forme, toutes les variétés de *tamburis*, à cela près qu'elles sont moins compliquées, n'ayant ni touches, ni gourde de résonance supplémentaire, et ne servent qu'à l'accompagnement.

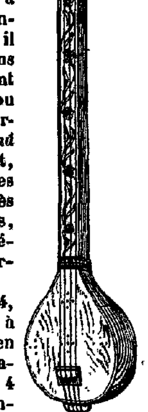


Fig. 243*. *Tumburu-vînâ* ou *tamburi*.

Les cordes sont au nombre de 4, les 3 premières en acier semblable à celui employé pour la *vînâ*, la 4e en laiton; il n'y a pas de cordes latérales. Les chevilles des cordes 1 et 4 sont de côté, comme dans le violoncelle; les deux autres sont placées perpendiculairement au-dessus du manche. Par une autre particularité spéciale à cet instrument, le chevalet, tout entier en bois ou en ivoire, est mobile.

L'accord est le suivant[7] :

4 3 2 1

Mais, dans certains spécimens, l'accord peut être modifié selon les besoins et le ton de la voix, comme dans la guitare, au moyen d'un *capo-tasto*, appelé *tekka*, qui, glissant sur le manche, change la position du sillet des cordes et, par suite, le diapason[8]. Comme dans la *vînâ-type*[9], un *jivala* est intercalé entre le chevalet et les cordes et rend le son légèrement bourdonnant. Le sillet est enfoncé plus profondément et muni de trous par où passent les cordes. Celles-ci sont fixées directement à l'attache, sans l'aide des *langarus*, que remplacent des grains appelés *pusalu*, enfilés aux cordes entre le chevalet et l'attache, et qui, glissant le long des cordes et de la table, peuvent encore servir à modifier le ton. Ce système n'est, du reste, pas particulier aux *tamburis*; on le rencontre dans plusieurs autres instruments hindous.

La table est légèrement convexe et percée de cercles de petits trous de son (ouïes). Dans le Sud, la caisse est généralement en bois, joliment sculpté, incrusté d'ornements d'ivoire; elle est souvent remplacée dans le Nord par une calebasse. L'exécutant, assis à l'orientale, tient toujours l'instrument droit, la caisse reposant sur le sol.

e) **Monocordes.**— 1° *Ekatantri, yektar ou tuntuni*[10].

1. *Id.*, n° 91, p. 150; *Yantra-kosha*, p. 50-52.
2. Day, *ouvr. cité*, p. 120-121.
3. Voir p. 343.
4. Day, *ouvr. cité*, p. 121.
5. *Id.*, p. 129-130; Mahillon, *ouvr. cité*, n° 95, p. 154; *Yantra-kosha*, p. 37-40.
6. S. M. Tagore, *Ækatana, or the Indian Concert* (cité dans Mahillon, p. 154).
7. Day, *ouvr. cité*, p. 129.
8. Comp. Fétis, *ouvr. cité*, t. II, p. 282.
9. Voir plus haut, p. 342.
10. Day, *ouvr. cité*, p. 130; Mahillon (*id.*), n° 96, p. 155; *Yantra-kosha*, p. 62.

* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Cie.

— Parmi les instruments à cordes, un des plus primitifs est, sans contredit, le monocorde appelé dans les textes sanscrits *ghoshaka* ou *eka-tantrikâ*, *eka-târâ*, dont on a fait *ektara*, *yektar* (fig. 244*); on le désigne encore sous le nom de *tuntuni*. Il se compose simplement d'un bambou, au bout duquel est attachée une grande gourde ou un cylindre de bois creux; l'un des côtés de cette caisse est recouvert d'une membrane de parchemin, traversée au centre par une corde que relient un simple nœud. Cet instrument est communément entre les mains des religieux mendiants, qui en pincent de temps en temps l'unique corde avec les doigts, pour accompagner leur chant monotone. Dans les villages et les campagnes du Dékhan et du Centre, où il est très populaire, on combine son emploi avec celui d'un tambour, pour scander une espèce de dialogue satirique et plutôt grossier sur quelque sujet d'actualité.

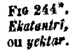


FIG 244*. *Ekatantri*, ou *yektar*.

2° *Pinâkî*[1]. — Plus rudimentaire encore, peut-être, est la *pinâkî* des textes sanscrits, dont on fait honneur au dieu Çiva. Un arc et une corde seraient les seuls éléments dont il se compose aujourd'hui. La tension de la corde est arbitraire et se règle sur la voix que l'instrument soutient. Cette corde se pince du bout des doigts et produit un son grêle. Mais le *Samgîta-ratnâkara*[2] le dote d'une gourde de renforcement du son et d'un archet tenu de la main droite.

3° *Ananda-lahari*[3]. — Un instrument du même genre est l'*ânanda-lahari*, « flot de plaisir », qui, en plus du grand cylindre de l'*eka-tantri*, que l'exécutant serre sous le bras gauche, comprend, à l'autre extrémité de la corde, un petit récipient également recouvert d'une membrane; la main droite ébranle, avec un plectre d'ivoire allongé, la corde tendue à l'aide de l'autre main.

4° *Gopi-yantra*[4]. — Il sert aux mêmes usages que les précédents, tout comme le *gopi-yantra*, « instrument des bergères », dont nous donnons la description d'après le Catalogue de M. Mahillon (fig. 245). Composé également, d'un cylindre fermé à la base par une membrane, ce dernier comprend en plus un tuyau de bambou, muni à son extrémité d'une cheville; le tuyau est fendu sur la plus grande partie de sa longueur, de façon à former deux branches qui bifurquent sous la cheville et viennent s'attacher sur deux côtés opposés de la partie supérieure du cylindre. La corde en acier, enroulée par un bout sur la cheville, s'attache par l'autre bout au centre de la membrane, de manière à traverser le cylindre. C'est dans l'écartement laissé entre les deux branches que la corde est pincée par le bout de l'index de la main droite. En rapprochant les branches par une pression de la main gauche, on détend la corde, et le son baisse; en les relâchant, le son remonte à la hauteur déterminée par la tension exercée à l'aide de la cheville.

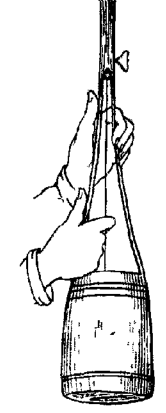


FIG. 245. *Gopi-yantra*. (Mahillon, *ouvr. cité*, p. 140.)

f) **Kinnarî-vinâ**. — La *kinnari-vinâ* (de *kinnaras*, êtres mythiques à tête de cheval) est un ancien instrument qui semble bien déchu de son importance première; car il est regardé aujourd'hui comme grossier et est employé principalement par les gens de la campagne. Le *Samgîta-ratnâkara*, qui le décrit longuement (VI, 255-325), en signale 2 variétés, la petite (*laghvî*) et la grande (*brihatî*), auxquelles s'ajoute parfois une moyenne *kinnarî* (*madhyamâ*)[5].

Tel qu'on le rencontre actuellement[6] (fig. 246*), il est formé d'un bambou ou d'une pièce de bois noir, d'environ 0m,75, sur lesquels sont fixées, au moyen d'une composition résineuse, des touches d'os ou de métal, ou encore d'écailles de pangolin, au nombre de 12. Sous la tige sont attachées 3 gourdes de résonance. Des deux cordes métalliques, l'une passe sur les touches, l'autre, accordée sur la 1re en quarte ou en quinte descendantes, suivant que l'accord est en *panchama*- ou en *madhyama-çruti*, est fixée à une certaine distance au-dessus des touches. Le son de cet instrument, limité dans sa capacité, est grêle, et le nasillement des cordes le rend au premier abord déplaisant. Comme dans les descriptions anciennes et les figurations des monuments, le bas est sculpté en forme de poitrine de vautour.

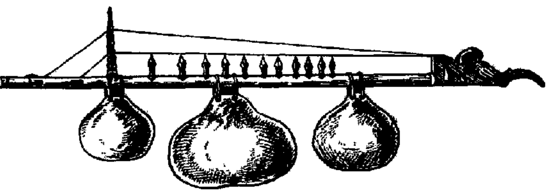


FIG. 246*. — *Kinnari-vinâ*.

Dans la collection du Musée de Bruxelles[7], se trouve une *kinnari* dont la caisse sonore est formée des trois quarts d'un œuf d'autruche, recouvert d'une mince table de bois; on en jouerait avec un plectre d'acier.

La *çauktika-vinâ*[8], « luth de nacre », de la même collection, ne diffère de la précédente que par la caisse sonore, formée d'une coquille de nacre.

g) **Rabâb**[9]. — Le *rabâb* ou *rubeb* (fig. 247* et 247 *bis*) offre, comme la plupart des types hindous, de nombreuses variétés; on le désigne encore sous le nom ancien de *rudra-vinâ*. Son emploi est surtout fréquent dans les contrées mahométanes, en Perse, en Afghanistan, dans l'Inde supérieure et le Penjab, etc.; la forme seule diffère suivant les régions.

1. Mahillon (*id.*), n° 74, p. 138.
2. *Samg.-ratn.*, VI, 401-410.
3. Mahillon, *ouvr. cité*, n° 75, p. 138; *Yantra-kosha*, p. 63.
4.* Mahillon, *ouvr. cité*, n° 76, p. 139; *Yantra-kosha*, p. 64.

5. On trouve mentionné dans la Bible un instrument à cordes dont le nom « *kinnor* » rappelle la *kinnari* (Day, *ouvr. cité*, p. 135).
6. Day, *ouvr. cité*, p. 135.
7. Mahillon, *ouvr. cité*, n° 81, p. 145; *Yantra-kosha*, p. 24.
8. *Id.*, n° 86, p. 148.
9. Day, *ouvr. cité*, p. 127-128; Fétis, *ouvr. cité*, t. II, p. 290; Mahillon (*id.*), n° 93, p. 152; *Yantra-kosha*, p. 26.
* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Cie.

L'instrument est découpé dans un bloc de bois; la table est en parchemin. En général, il a 4 cordes, 3 de boyau et 1 de laiton; mais souvent les 2 premières

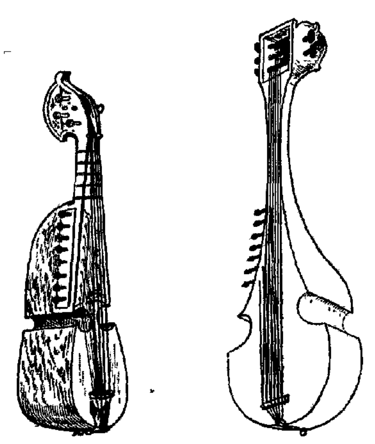


FIG. 247*. — *Rabâb*. FIG. 247 *bis*. — *Rabâb* (Clément, *Hist. de la mus.*, p. 121).

sont doublées et accordées ensemble 2 par 2, auquel cas il y a 6 cordes. Il possède encore d'ordinaire des cordes sympathiques latérales et parfois 4 ou 5 touches de boyau, à des intervalles semi-toniques.

L'accord est le suivant[1] :



On en joue avec un plectre de bois; rarement, comme de la *sârangî*, avec un archet (dans ce dernier cas, il serait désigné sous le nom de *sur-vînâ*[2]). La forme afghane, usitée dans le Penjab, est une réduction de celle qu'on rencontre dans les autres parties de l'Inde, où le corps est plus grand et l'instrument plus large à la partie inférieure. L'instrument est coquet et très agréable entre les mains d'un bon artiste; le son rappelle celui du banjo.

h) **Sharode ou çâradiya-vînâ**[3]. — La *çâradiya-vînâ*, « *vînâ* d'automne », est connue actuellement sous le nom de *sharode*, et employée surtout dans les provinces du N.-O. de l'Inde; on s'en servait autrefois dans la musique des cortèges royaux. « Le manche, dit M. Mahillon, ne porte pas de division; il va en s'élargissant depuis le chevillier jusqu'à la table, dont il est séparé par une forte échancrure. La caisse sonore, profonde du côté de l'extrémité inférieure, s'étend jusqu'au chevillier en diminuant progressivement. L'instrument est monté de 6 cordes de boyaux qui se pincent avec un plectre plat en bois ou en ivoire... ».

i) **Svara-çringâra.** — Le *svara-çringâra* (ou *sur-*°) (fig. 248*) est un instrument récent, inventé, dit-on[4], par le célèbre artiste Piyar-khan. Ce serait une combinaison de plusieurs autres *vînâs*. Les descriptions qu'on en donne varient suivant les spécimens.

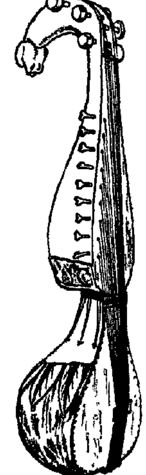
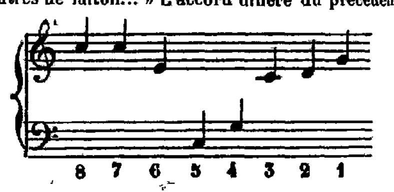


FIG. 248*. *Svara-çringâra*, ou *Sur-çringâra*.

L'instrument étudié par le cap. Day[5] ressemble pour la forme au *rabâb*, mais la table est en bois, et on se sert d'un plectre de fer pour faire vibrer les cordes. Il comporte généralement 2 touches seulement, sous lesquelles le manche est plaqué de métal, pour permettre aux doigts de glisser facilement. Sa longueur est d'environ 1m,22; il est d'habitude muni de 7 cordes sympathiques accordées suivant le *râga;* la corde de la mélodie donne le sol; elle est à droite dans l'accord placé ci-dessous.

Le spécimen du Musée de Bruxelles en diffère. « Le manche, écrit M. Mahillon[6], s'élargit graduellement depuis le sillet jusqu'à la naissance de la table; il est recouvert d'une plaque de fer et aboutit à une demi-gourde ronde, déprimée, servant de caisse sonore. Sous le manche, et immédiatement après le chevillier, est attachée une petite gourde ronde entière, de 0m,125 de diamètre, dont la cavité sert d'aide et de renforcement à la caisse principale. Le manche ne porte pas de divisions. L'instrument est monté de 6 cordes; la 1re et la 6e sont d'acier, les 4 autres de laiton... » L'accord diffère du précédent,



sauf pour la 1re corde, qui donne également le sol.

B. — INSTRUMENTS A ARCHET

Bien que quelques instruments hindous puissent, comme nous l'avons dit, se jouer aussi bien avec ou sans archet, on peut considérer que son emploi distingue, d'une façon générale, des précédents les types dont la description va suivre.

a) **Instruments primitifs.** — Le *râvanastra*, le *râvana*, et l'*amrita* (ambroisie), représentent les formes primitives ou rudimentaires des instruments à archet hindous. Les deux premiers tirent leur nom du roi légendaire de l'île de Ceylan, Râvana, auquel on en attribue l'invention.

1° **Râvanastra**[7]. — D'après Fétis, auquel nous empruntons sa description, le *râvanastra* (fig. 249) est composé d'un cylindre de bois de sycomore (long. : 11 cent.; diamètre : 5 cent.), creusé de part en part,

1. D'après Day (*id.*), p. 128. L'accord donné par M. Mahillon est différent.
2. Mahillon (*id.*), n° 71, p. 136; *Yantra-kosha*, p. 52.
3. Mahillon, *ouvr. cité*, n° 94, p. 153; S. M. Tagore, *Short Notices...* p. 35; *Yantra-kosha*, p. 28-31.
4. S. M. Tagore, *Short Notices...*, p. 37.
5. *Ouvr. cité*, p. 121.
6. *Ouvr. cité*, n° 92, p. 152; *Yantra-kosha*, p. 31-33.
7. Fétis, *ouvr. cité*, t. II, p. 292-295. — Comp. l'*ouri*, à gourdes et à archet, décrit par le voyageur Sonnerat (*Voyage aux Indes orientales et à la Chine*, t. I, pl. 16, p. 121) sous le nom de *ravanastron*.
* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Cie.

ayant pour table d'harmonie un morceau de peau de serpent boa à larges écailles. Une tige en bois de sapan, longue de 55 cent., qui sert de manche, traverse le cylindre au tiers de sa longueur, vers la table; elle est arrondie dans sa partie inférieure, aplatie dans le haut et légèrement renversée. La tête est percée de 2 trous de 12 millim. de diamètre pour les chevilles, non sur le côté, mais dans le plan de la table. Deux grandes chevilles, longues de 10 cent., taillées en hexagone vers la tête et arrondies à l'extrémité opposée, servent à tendre 2 cordes d'intestins de gazelle, lesquelles sont fixées à une lanière de peau de serpent attachée au bout inférieur de la tige. Un petit chevalet, long de 18 millim., taillé en biseau dans le haut, plat dans la partie qui pose sur la table, et évidé rectangulairement dans cette partie, de manière à former deux pieds séparés : tel est le support des cordes.



Fig. 249. — *Râvanastra* (Fétis, *ouvr. cité*, p. 293).

L'archet est formé d'un bambou mince, légèrement courbé. Une entaille dans la tête, jusqu'au premier nœud, sert à fixer une mèche de crins, qui est tendue et attachée à l'autre extrémité par vingt tours d'une tresse de jonc très flexible.

Le *râvanastra*, depuis longtemps abandonné à la dernière classe du peuple et à de pauvres moines bouddhistes, mendiants, a un son doux et sourd.

2° **Râvana**[1]. — Imitation du précédent, le *râvana* (ou *ruana*, fig. 250) a une sonorité plus intense et est de plus grandes dimensions. Il est également formé d'un cylindre de bois de sycomore (long. : 16 cent.; diam. : 11 cent.) de 3 millim. d'épaisseur. La tige, de 86 cent., est armée à sa base d'un petit cylindre en bois de fer, de 9 lignes de longueur, terminé par un bouton dans lequel est passée une lanière de cuir de chacal, pour y attacher les cordes. La table est formée d'une légère planche de bois de mounah. Comme le *râvanastra*, auquel il ressemble par ailleurs, il est monté de 2 cordes.

Fig. 250. *Ravana* (Mahillon, *ouvr. cité*, p. 185).

3° **Amrita ou omerti**[2]. — L'*amrita* ou *omerti* (fig. 250), monté de 2 cordes également, semble appartenir à une époque postérieure; la fabrication en est plus soignée. Le corps est formé d'une noix de coco dont on a enlevé le tiers (diam. : 0m,515; épaiss. : 0m,002). Quatre ouvertures elliptiques et une en forme de losange sont pratiquées à la partie antérieure du corps, pour servir d'ouïes. La table d'harmonie est parfois formée d'une peau de gazelle, parfois d'une planchette de bois de 1 millim. d'épaisseur. Le manche, formé d'une tige de sapan (bois rouge de l'Inde), est travaillé comme dans les spécimens précédents, et le chevalet est le même; mais les chevilles y sont placées du côté gauche, et la tête est percée de part en part par une ouverture longitudinale de 6 cent. et large de 12 millim., pour introduire les cordes dans les trous des chevilles. Au bas de cette ouverture est un petit sillet en ivoire, haut de 1 millimètre, sur lequel les cordes sont appuyées. Le bambou de l'archet est plus long, la mèche de crins le traverse à la partie inférieure et y est arrêtée par un nœud.

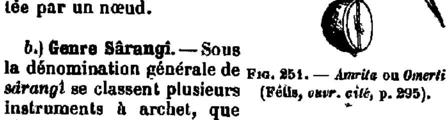


Fig. 251. — *Amrita* ou *Omerti* (Fétis, *ouvr. cité*, p. 295).

b.) **Genre Sârangî.** — Sous la dénomination générale de *sârangî* se classent plusieurs instruments à archet, que séparent des différences de forme et de détail. Ils rappellent le violon européen.

1° **Sârangî du Sud**[3]. — La *sârangî* du Sud et du Dékhan (fig. 252* et 252 *bis*) est creusée en entier dans un bloc de bois; une membrane de parchemin, collée sur les bords de la cavité formant la caisse sonore, sert de table d'harmonie. Elle est montée de 3 cordes de gros boyau, frottées par un archet, auxquelles vient s'ajouter parfois une 4e corde de laiton, appelée *turuj*.

Fig. 252*. — *Sârangî* du Sud. Fig. 252 *bis*. — *Sârangî* du Sud (Clément, *Hist. de la mus.*, p. 125).

Elle a de plus généralement 15 cordes sympathiques (d'autres fois 11) de métal, accordées chromatiquement, qui passent sous un chevalet assez élevé, pour aller s'attacher, comme les 4 premières, à un large tire-cordes qui forme le pied de l'instrument. Les doigts de la main gauche ne pressent pas les cordes sur le manche, mais les tirent de côté. L'accord est le suivant[4] : 4 3 2 1, la 4e corde

1. Voir Fétis (*id.*); Mahillon, *ouvr. cité*, n° 144, p. 185.
2. Fétis (*id.*), p. 294.
3. Day, *ouvr. cité*, p. 125, 126; Mahillon (*id.*), n° 64, p. 130; *Yantra-kosha*, p. 54-56.

4. D'après le cap. Day (*id.*), p. 125; il est différent dans Mahillon et S. M. Tagore.

* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Cie.

étant accordée soit en *mi*, soit en *fa*, suivant le *râga* qu'on exécute.

On tient la *sârangî* verticalement, la tête en haut. La colophane est ingénieusement placée dans la tête de l'instrument, dont le son rappelle assez bien la viole, et qui a un grand charme entre des mains habiles. Mais il est plutôt considéré comme un instrument vulgaire, et réservé, quoiqu'on en prise beaucoup l'audition, aux Hindous de caste inférieure ou aux Musulmans qu'on en fait jouer devant soi. Il sert aussi à l'accompagnement des danses des bayadères.

Le cap. Meadows Taylor (*ouvr. cité*, p. 257) déclare que les sons de la *sârangî* se rapprochent plus que ceux d'aucun autre instrument des qualités de la voix humaine, et nous apprend qu'un de ses amis, le cap. Giberne, de l'armée de Bombay, excellent musicien et bon violoniste, avait coutume de l'utiliser de préférence à son propre violon, pour tenir la partie de soprano dans les exécutions d'ensemble.

Fétis[1] y voit l'origine de la viole d'amour et du baryton européens.

2° **Sârangî du Nord**[2]. — La *sârangî* du Nord et du Penjab (fig. 253* et 254) en diffère assez peu. La tête, sculptée, représente d'ordinaire un cou de cygne; le corps est non plus carré, mais arrondi, et l'instrument tout entier est plus richement décoré. Le nombre des cordes sympathiques est souvent moindre; elles sont, en général, au nombre de 5; mais l'accord et la méthode d'exécution sont les mêmes.

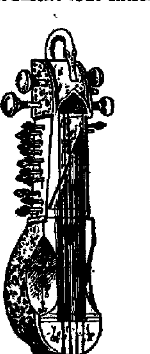


Fig. 253*. — *Sârangî* du Nord.

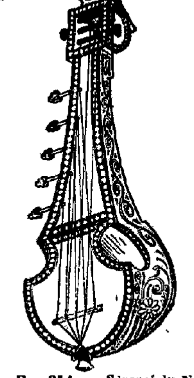


Fig. 254. — *Sârangî* du Nord (Clément, *Hist. de la mus.*, p. 122).

3° **Alâbu-sârangî**[3]. — Une autre variété est l'*alâbu-sârangî*, « *sârangî* à gourde », parfois dénommée par les Européens *violon indien*. « Sa forme rappelle, en effet, celle du violon; le manche, terminé en volute, les *ff* de la table, le cordier et le chevalet, sont remarquables sous ce rapport. La caisse sonore se forme des trois quarts d'une gourde piriforme, sur les bords de laquelle est collée une table de bois mince. Les 4 cordes de boyaux s'accordent, de même que celles de tous nos instruments à archet, par quintes descendantes... »; il y a 7 ou 9 cordes sympathiques.

4° **Cikârâ**[4]. — Un instrument du même genre, mais plus petit et plus vulgaire, est la *cikârâ* (fig. 255* et 256; prononcer *chikârâ*). On le taille généralement en entier dans une seule pièce de bois, et la caisse sonore est recouverte d'une membrane. Les cordes, en boyau ou en crins de cheval, sont au nombre de 3 et accordées ainsi[5] :

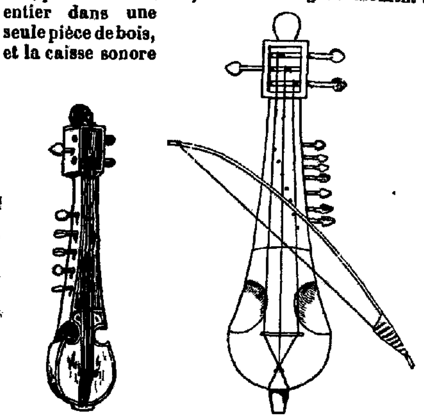


Fig. 255*. *Chikârâ*. Fig. 256. — *Chikârâ* (Lavoix, *Hist. de la mus.*).



Il y a 5 (parfois 7) cordes sympathiques

qui peuvent, si le *râga* l'exige, présenter des intervalles diésés ou bémolisés.

5° **Sârindâ**[6]. — Une autre forme vulgaire de la *sârangî* est la *sârindâ* (fig. 257* et 258), appelée *sarôh* par Fétis (t. II, p. 296), instrument populaire dans les classes inférieures, notamment au Bengale, et qui passe pour être ancien. Il est formé d'une seule pièce de bois. Sa principale particularité consiste en ce que la cavité qui sert à renforcer le son n'est recouverte qu'en partie, et dans la moitié inférieure, par la membrane de parchemin ou de peau de gazelle. Le manche et sa touche sont très courts ($0^m,09$). L'accord est celui de la *cikârâ*, et les cordes sont de boyau ou de soie.

6° **Samyogî**[7]. — La *samyogî* est moderne, au contraire. La caisse est formée d'une demi-gourde piriforme, recouverte d'une membrane. Les 4 cordes de boyau s'accordent comme celles de la *sârangî*; les cordes sympathiques sont au nombre de 3, plus rarement de 9.

7° **Esrâr**[8]. — Résultat de la combinaison du *sitâr*

1. *Ouvr. cité*, t. II, p. 298.
2. Day, *ouvr. cité*, p. 127; Fétis (*id.*), t. II, p. 297.
3. Mahillon, *ouvr. cité*, n° 63, p. 131; *Yantra-kosha*, p. 38.
4. Day, *ouvr. cité*, p. 127; Mahillon (*id.*), n° 73, p. 137; *Yantra-kosha*, p. 179; Fétis, *ouvr. cité*, t. II, p. 285.
5. L'accord donné par M. Mahillon est encore différent de celui que nous indiquons d'après le cap. Day.
6. Day, *ouvr. cité*, p. 126; Mahillon (*id.*), n° 72, p. 137; *Yantra-kosha*, p. 61; Fétis, t. II, p. 296.
7. Mahillon, *ouvr. cité*, n° 70, p. 135; S. M. Tagore, *Short Notices*, p. 32.
8. Day, *ouvr. cité*, p. 123; Mahillon (*id.*), n° 66, p. 132, *Yantra-kosha*, p. 56.
* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et C°.

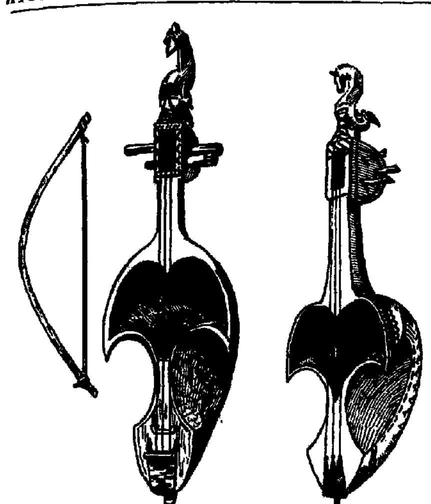
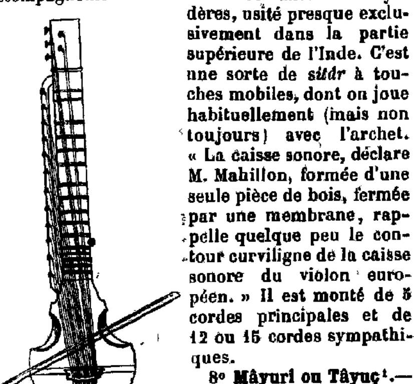


Fig. 257*. — *Sârindâ*. Fig. 258. — *Sârindâ*.

et de la *sârangî*, l'*esrâr* (fig. 259) est un instrument d'accompagnement du chant et des danses des bayadères, usité presque exclusivement dans la partie supérieure de l'Inde. C'est une sorte de *sitâr* à touches mobiles, dont on joue habituellement (mais non toujours) avec l'archet. « La caisse sonore, déclare M. Mahillon, formée d'une seule pièce de bois, fermée par une membrane, rappelle quelque peu le contour curviligne de la caisse sonore du violon européen. » Il est monté de 5 cordes principales et de 12 ou 15 cordes sympathiques.



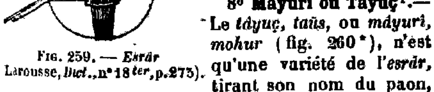


Fig. 259. — *Esrâr* Larousse, *Dict.*, n° 18 *ter*, p. 275).

8° Mâyurî ou Tâyuç[1].— Le *tâyuç*, *taûs*, ou *mâyurî*, *mohur* (fig. 260*), n'est qu'une variété de l'*esrâr*, tirant son nom du paon, dont il a la forme : le corps est décoré à l'image de l'oiseau, et à l'extrémité inférieure sont attachés un cou et une tête en bois recouverts de plumes. L'accord peut varier, mais n'emploie jamais d'autres intervalles que la tonique, la quarte et la quinte, et par occasion la tierce. Quand l'instrument a 5 cordes, la dernière, en laiton, s'accorde (d'après M. Mahillon) à l'octave inférieure de la 3e.

9° Mina-sârangî[2]. — La *mina-sârangî* est un *esrâr* à forme de poisson (*mîna*), fait d'une demi-gourde de forme ovoïde, très allongée, sur les bords de laquelle se collent la membrane et les touches.

10° Sur-sanga[3]. — Résultat de la combinaison de l'*esrâr* et du *sitâr*, le *sur-sanga* n'est, en fait, qu'un *esrâr* dépourvu des cordes latérales sympathiques. L'idée de cette forme, qui rappelle le violon par le contour de la caisse sonore et par la volute du manche, appartient, d'après S. M. Tagore, à un musicien contemporain, Sebaram Dass, de Bisnupur. L'accord est celui de la *mâyurî*.

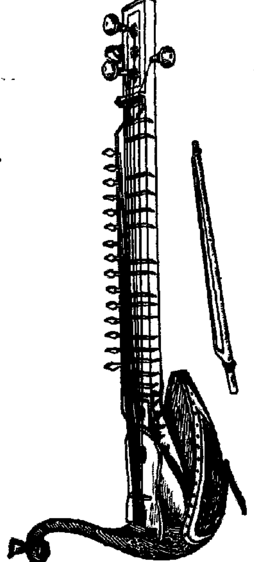


Fig. 260*. — *Taûs*, ou *Esrâr*, ou *Mâyurî*.

c) **Kunjerré**[4]. — Sous le nom de *kunjerré* ou *kunjerry* (fig. 261), Fétis décrit « un instrument à archet de forme bizarre..., sorte de basse, dont l'usage paraît énigmatique, et qui est déposé au Musée de la Compagnie des Indes à Londres. La hauteur totale est de 1m,10. La table d'harmonie est bombée; mais elle est dépassée dans sa surface par la largeur des éclisses. Cette table a 2 grandes ouïes dans le haut et 8 petites près du chevalet. Le manche, fort large, est divisé par 12 touches ou cases; il est surmonté d'un chevillier régulier, qui se termine par une tête d'oiseau tournée en arrière; 5 grandes chevilles tendent 5 cordes de boyau, et, sur le manche, à une 6e cheville sont attachées 2 cordes métalliques qui sortent par 2 trous, sur la touche, au-dessus de la dernière case. Les cordes de boyau, par l'effet de la courbe de la table, font un angle d'environ 15 degrés pour passer à travers le chevalet, en sorte que la pression des doigts doit être énergique pour appuyer les cordes sur la touche. La caisse sonore a un développement d'épaisseur de 42 centim. L'instrument est accompagné d'un archet d'une forme singulière par l'élévation de la hausse.

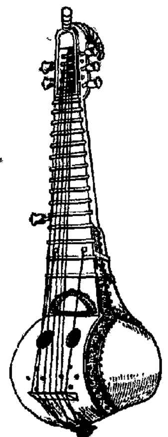


Fig. 261. — *Kunjerry* (Clément, *Hist. de la mus.*, p. 125).

C. — Lyres ou harpes

Si la forme instrumentale de la harpe ou de la lyre est peu répandue actuellement dans l'Inde, il ne faudrait pas en inférer, comme Fétis[5], que « la harpe ne paraît avoir appartenu à l'Inde

1. Day, *ouvr. cité*, p. 123; Mahillon (*id.*), n° 67, p. 134; *Yantra-kosha*, p. 57.
2. Mahillon (*id.*), n° 68, p. 134; *Yantra-kosha*, p. 59.
3. *Id.*, n° 69, p. 135; *ibid.*, p. 60.
4. Fétis, *ouvr. cité*, t. II, p. 299.
5. *Ouvr. cité*, t. II, p. 291.
* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Ce.

cisgangétique, ni aux temps védiques, *ni* à une époque postérieure ». Nous avons vu, en effet[1], que l'ouvrage de Kâtyâyana, antérieur à l'èr echrétienne, faisait mention d'une *vînâ* à laquelle le grand nombre de ses cordes avait fait donner le nom de « luth aux cent cordes ». D'autre part, Catura Kallinâtha nous indique, dans son commentaire du *Samgîta-ratnâkara* (VI, 110), que l'instrument monté de 21 cordes, décrit par Çârngadeva sous le nom de *matta-kokilâ*, « coucou amoureux », n'est autre que l'usuel *svara-mandala*, « cercle des sons ». Enfin, dans les sculptures d'Amarâvatî, on relève entre autres instruments 2 spécimens d'une sorte de harpe analogue au *kanun*, et un autre instrument du même genre, représenté également dans les ruines de Sanchi (antérieures à l'ère chrétienne), qui ressemble au *kin* du Musée de Bruxelles[2]. C'est donc en toute confiance que nous pouvons suivre le cap. Day et M. V.-C. Mahillon dans leurs descriptions des instruments de cette espèce.

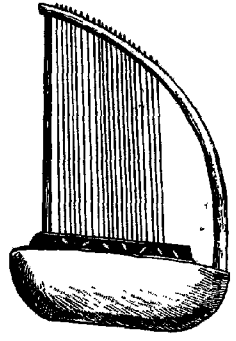


Fig. 262. — *Kin* (Mahillon, *ouvr. cité*, p. 141).

1° **Kin**[3]. — Le *kin* (fig. 262), d'après ce dernier, est « une sorte de harpe chinoise, dont la caisse sonore affecte la *forme* d'un bateau dont le pont sert de table d'harmonie. Le mât fixé à l'un des bouts de cette table s'arrondit en quart de cercle vers le bout opposé à celui où il est appliqué. 21 cordes de boyaux sont attachées sur l'arc ainsi formé et viennent aboutir à autant de chevilles placées horizontalement au niveau de la table... »

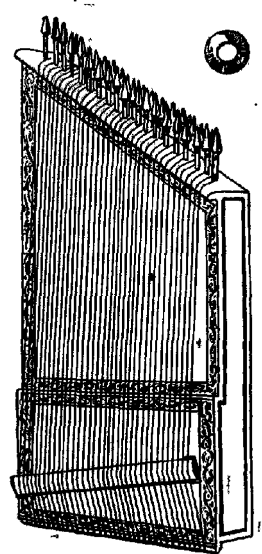


Fig. 263 *. — *Svara-mandala*.

2° **Kâtyâyana-vinâ, kânun, ou svara-mandala**[4]. — L'espèce de *kânun* indien, dérivé de la *kâtyâyana-vînâ*, qu'on rencontre entre les mains des musiciens du Penjab, a d'ordinaire 21 cordes, les unes en laiton, les autres en acier, accordées aux intervalles du *râga* qu'on exécute; elles sont aussi, parfois, en boyau ou en soie.

La variété appelée *svara-mandala* (fig. 263 *) est un instrument de qualité meilleure et de dimensions plus grandes que celles de l'instrument ordinaire. On en joue avec 2 plectres de métal fixés au bout des doigts. Sa capacité est supérieure à ce qu'on pourrait supposer. L'exécutant tient de la main gauche un anneau de fer, à la façon d'un disque, qui, appliqué sur les cordes, agit comme ferait un sillet et permet de produire toutes sortes de fioritures. La tension des cordes, exécutée à l'aide d'une clef agissant sur des chevilles, est généralement très grande. Le son, agréable et doux, rappelle assez celui du clavecin, avec plus de force et un nasillement plus prononcé. On entend rarement jouer du *svara-mandala*, à cause de son grand prix et de l'extrême difficulté d'une bonne exécution.

3° **Santir**[5]. — Le *santîr* hindou, également assez rare, a un bien plus grand nombre de cordes que le précédent, et c'est ordinairement avec 2 baguettes recouvertes de cuir ou de feutre qu'on frappe les cordes.

Ces formes indiennes ne diffèrent pas beaucoup des instruments analogues connus dans l'Afghanistan, la Turquie, la Perse, l'Egypte et l'Arabie, prototypes du psaltérion du moyen âge.

D'après la description que donne du *kânun* M. Mahillon, la caisse, plate, a la forme d'un trapèze (haut. du trapèze : $0^m,47$; largeur de la grande base : $0^m,95$; de la petite : $0^m,67$), et les instruments les plus complets possèdent 36 cordes, qui fournissent une étendue diatonique de 5 octaves.

4° **Kshudra-kâtyâyana-vînâ**[6]. — La petite (*kshudra* ou *khudra*) *kâtyâyana-vînâ* du Musée de Bruxelles n'a que 18 cordes d'acier, aboutissant à autant de chevilles à tête carrée, au haut de l'instrument. La caisse sonore est formée de la moitié d'une gourde plate, sur les bords de laquelle est appliquée une table de bois mince (long. : $0^m,50$; larg. maxima de la table : $0^m,36$).

D. — INSTRUMENTS DIVERS

Mochanga ou guimbarde[7]. — On peut rattacher à la classe *tata* l'espèce de guimbarde appelée *mochanga* ou *murchang*, d'un usage général dans l'Inde entière, depuis les temps anciens. L'exemplaire du Musée de Bruxelles se compose d'une tige de fer pliée en forme de fer à cheval, et d'une languette de même métal, laquelle est attachée au centre de la courbure et oscille librement entre les 2 branches de l'appareil. On place les branches entre les dents, et l'on tient l'instrument de la main gauche, tandis que l'index de la main droite met la languette en vibration; il ne donne, bien entendu, que quelques notes.

II. — Les instruments à vent.

La seconde classe des instruments hindous est appelée *çushira* (rac. *çush*, *çvas*, souffler, d'où *çushila*, vent?), qui signifie, entre autres acceptions, *trou*, — ou *sushira* (percé, creux, trou). Ce sont évidemment deux doublets d'un même mot. Suivant l'étymologie adoptée, ce terme technique désignera soit une classe d'instruments à souffle humain, soit des instruments à tubes ou à trous.

1. V. plus haut, p. 341.
2. Comp. Râjendralâla Mitra, *Indo-Aryans*, t. I, p. 253, vignette n° 92, d'après Fergusson. Comp. plus haut, p. 340.
3. Mahillon, *ouvr. cité*, n° 77, p. 141.
4. Day, *ouvr. cité*, p. 102 et 133; Mahillon (*id.*), n° 97, p. 156; *Yantra-kosha*, p. 44-49.
5. Day, *ouvr. cité*, p. 133.
6. Mahillon, *ouvr. cité*, n° 98, p. 157.
7. Day, *ouvr. cité*, p. 104; Mahillon (*id.*), n° 14, p. 102, et t. II, n° 608, p. 13; *Yantra-kosha*, p. 53.
* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Cie.

Bien que leur antiquité soit au moins aussi grande que celle des instruments à cordes, leur importance est devenue moindre dans l'Inde, et leur usage y est aujourd'hui plus restreint. Cela tient, peut-être, aux sévérités des lois religieuses, qui, exception faite pour la flûte nasale et pour deux ou trois types de l'espèce du cor et de la trompette, en interdisent l'emploi aux castes supérieures.

Renseignements fournis par les textes sanscrits. — Le *Nâtya-çâstra* ne cite que deux variétés d'instruments à vent : la flûte de bambou (*vamça*) et la conque marine (*çankha*), et n'étudie que le genre flûte; ce qui s'explique, sans doute, par le fait que, religion à part, le son habituellement strident ou rauque de la plupart des types du *çushira* les faisait reléguer dans les exécutions en plein air et proscrire de l'orchestre scénique. Aussi l'absence de désignation des autres espèces d'instruments à souffle humain, dans un traité relatif aux arts du théâtre, ne peut-elle aucunement être interprétée comme un argument contre leur antiquité.

A côté de la conque marine, encore usitée par toute l'Inde dans le rituel journalier des temples, le cor (*çringa*), de corne ou de métal, les trompettes, et surtout la flûte, sont figurés dans les peintures et les sculptures anciennes, et mentionnés aussi bien dans les ouvrages les plus anciens[1] que dans les grandes épopées hindoues. La flûte du dieu Krishna tient, dans la littérature de l'Inde, la même place et est entourée de la même vénération que la lyre d'Apollon dans la Grèce ancienne. Les brâhmanes s'en servent encore à l'occasion, mais en jouent avec les narines, conformément à la loi religieuse. Bien qu'ils soient réservés aujourd'hui aux Hindous des classes inférieures ou aux mahométans, les chalumeaux à un ou deux tuyaux, les diverses variétés de cornemuses, les cors et les trompettes droites, recourbées ou contournées une et deux fois, sont tous des instruments en usage depuis la plus haute antiquité.

Il est vrai d'ajouter, pour expliquer leur défaveur évidente, que leur fabrication est loin d'avoir réalisé dans l'Inde les progrès auxquels les instruments de ce type — dont quelques-uns semblent bien avoir été indirectement empruntés aux Hindous — sont arrivés en Europe; et d'autre part que, en l'absence de méthodes aussi savantes et aussi complètes que celles qui existent pour les *vînâs*, les timbales, etc., l'ignorance actuelle des exécutants ne tire pas tout le parti possible d'instruments dont ils vont jusqu'à méconnaître la véritable capacité.

Le Samgita-ratnâkara. — Le *Samgîta-ratnâkara* nous offre les plus anciennes descriptions et définitions qui soient parvenues jusqu'à nous, de la classe *çushira*. Il traite successivement (livre VI, vers 11-12 et 424-801) du **vamça** et de ses variétés, du **pâva** (longueur 9 *angulas* $= 0^m,171$), de la **pâvikâ** (à 5 trous; long. 12 *ang.* $= 0^m,228$), de la **murali** (à 4 trous; long. 2 *hastas* $= 0^m,91$), sortes de flûtes en bambou ou roseau; puis de la **madhukarî**, en corne ou en bois (à 7 trous; long. 28 *ang.* $= 0^m,533$); de la **kâhalâ**, en cuivre, en argent ou en or (long. 3 *hastas* $= 1^m,37$); de la **tundakinî**, appelée encore *turuturî* ou *tittirî*, et qui ne diffère de la précédente que par les dimensions (long. 2 *hastas* $= 0^m,91$); de la **cukkâ** ou **bukkâ**, double en grandeur de la précédente ($1^m,82$); enfin du **çringa**, ou cor recourbé, et du **çankha**, ou conque marine.

Les variétés du genre flûte (vamça) d'après Çârngadeva. — Le genre flûte proprement dit (*vamça*) présente, d'après le même traité, de nombreuses variétés, qui, suivant les dimensions du bambou et la perce, c'est-à-dire l'écartement des trous, ont une tonalité différente. Nous résumons sa théorie dans le tableau ci-dessous.

TABLEAU DES VARIÉTÉS DE FLÛTES (*vamças*) D'APRÈS ÇÂRNGADEVA

Nos D'ORDRE	NOM DES FLUTES	DISTANCE entre le trou d'embouchure et le trou aigu.	LONGUEUR DU BAMBOU	TONALITÉ ET CAPACITÉ		
1	ekavira	1 angula $= 0^m,019$	14 angulas $= 0^m,266$	octave	supérieure	sa ri ga ma pa dha ni —
2	umâpati	2 — $= 0^m,038$	15 — $= 0^m,285$	—	moyenne	ni sa ri ga ma pa dha ni
3	tripurusha	3 — $= 0^m,057$	17 — $= 0^m,323$	—	—	dha ni sa ri ga ma pa dha
4	caturmukha	4 — $= 0^m,076$	18 — $= 0^m,342$	—	—	pa dha ni sa ri ga ma pa
5	pancavaktra	5 — $= 0^m,095$	22 — $= 0^m,418$	—	—	ma pa dha ni sa ri ga ma
6	shanmukha	6 — $= 0^m,114$	24 — $= 0^m,457$	—	—	ga ma pa dha ni sa ri ga
7	muni	7 — $= 0^m,133$	26 — $= 0^m,495$	—	—	ri ga ma pa dha ni sa ri
8	vasu	8 — $= 0^m,152$	28 — $= 0^m,533$	—	—	sa ri ga ma pa dha ni sa
9	nâthendra	9 — $= 0^m,171$	30 — $= 0^m,571$	—	inférieure	ni sa ri ga ma pa dha ni
10	mahânanda	10 — $= 0^m,190$	32 — $= 0^m,609$	—	—	dha ni sa ri ga ma pa dha
11	rudra	11 — $= 0^m,209$	34 — $= 0^m,647$	—	—	pa dha ni sa ri ga ma pa
12	âditya	12 — $= 0^m,228$	37 — $= 0^m,704$	—	—	ma pa dha ni sa ri ga ma
13	manu	14 — $= 0^m,266$	39 — $= 0^m,742$	—	—	ga ma pa dha ni sa ri ga
14	kalânidhi	16 — $= 0^m,304$	44 — $= 0^m,837$	—	—	ri ga ma pa dha ni sa ri
15	ashtâdaçâ-'ngula	18 — $= 0^m,342$	48 — $= 0^m,914$	—	—	sa ri ga ma pa dha ni sa
16	muralî	20 — $= 0^m,380$				
17	çrutinidhi	22 — $= 0^m,418$				

Description. — Le *Samgîta-ratnâkara* (VI, 424-451) lonne quelques indications concernant leur fabrication, leurs dimensions, leur capacité, leur tonalité, tc. Toutes ces flûtes sont des flûtes traversières, à ouche latérale, percées de 9 trous, y compris le trou 'embouchure et le dernier trou, ou trou d'issue de air. Elles se fabriquent en bambou, en bois de *khatra* (acacia catechu), en ivoire, en bois de santal, en ntal rouge, en fer, en bronze, en argent, ou en or. Les tuyaux doivent être cylindriques, droits, bien lisses, sans fentes, ni fissures, ni nœuds; le diamètre intérieur est celui du petit doigt.

On pratique le trou d'embouchure (*mukha-randhra*

1. Les hymnes védiques en signalaient déjà plusieurs variétés (Voir chap. III, p. 261). — La *Ràyapaseni* jainiste (p. 82-84 et 77) énumère un certain nombre d'instruments à vent : *çankha*, *çringa*, *çankhikâ*, *kharamukhî*, *peyâ*, *pirpirî*, *mangarikâ*, *çiçumarikâ*, *vamça*, *vâlî* ou *bulî*, *venu*, *parili* ou *pirali*, *vaddha* et *kâhalâ*.

ou *phûtkâra-sushira*) à une distance de 2, 3 ou 4 *angulas*[1] (doigts) de la tête, et cet orifice doit avoir 1 *angula* de tour. Le 1[er] trou de note, appelé trou aigu (*târa*), est à 1 *angula* du trou de souffle dans la plus petite de ces flûtes (*ekavîra*); dans les autres, la distance augmente successivement de 1 (ou 2) *angula*, et va jusqu'à 18 dans la quinzième de la liste, qui, pour cette raison, a reçu le nom de « flûte de 18 *angulas* » (*ashtâdaçâ-'ngula*); cette distance est de 20 et 22 doigts dans les deux dernières de la liste, qui forment une subdivision distincte. Il n'existe pas de flûte dont l'intervalle en question soit de 13, 15 ou 17 doigts, car leur son ne se distinguerait pas de celui des flûtes à 12 et 14 ou à 14 et 16 doigts, etc. Celles dans lesquelles cet écart est inférieur à 5 doigts sont d'un emploi rare : le son est trop perçant; pour une raison analogue, la dernière (*çruti-nidhi*) est inusitée : le son en est trop sourd.

Outre le trou aigu, il y en a 7 autres (abstraction faite de l'embouchure); ces 8 trous se suivent chacun à une distance de 1/2 doigt et ressemblent pour la grosseur au grain de jujubier. Le 8[e] n'est pas un trou de note, il reste toujours libre pour l'issue du souffle. Entre ce trou et l'extrémité du tuyau on laisse un espace de 2 doigts.

La longueur de la flûte varie suivant l'espace ménagé entre la tête et l'embouchure; selon que le fabricant l'aura fixé de 2, de 3 ou de 4 doigts, la plus petite aura de 12 à 13 ou à 14 doigts. Le tableau ci-dessus donne, pour chaque variété, la longueur totale du tuyau, d'après le *Samgîta-ratnâkara*.

L'ouvrage indique encore la tonalité et le jeu des 15 premières flûtes, en partant de la dernière, la *flûte de 18 angulas*. Le doigté s'applique sur les 7 trous intermédiaires, abstraction faite du premier, le trou d'embouchure, et du dernier, le trou d'air. Quand les 7 trous de note sont bouchés par les doigts, l'*ashtâdaçâ-'ngula* donne le *sa* (do) de l'octave *mandra*; si les doigts laissent libres les 2 derniers, elle donne le *ri* (ré); si 3 trous sont laissés libres, elle donne le *ga* (mi♭), etc. Ainsi, par l'ouverture successive des trous latéraux, on obtient une gamme diatonique complète, en partant de la note initiale. Nous avons dit que, les 7 trous de note étant bouchés, la flûte de 18 *angulas* donnait le *sa* de l'octave inférieure; si, au contraire, les 7 trous sont ouverts, elle donnera le *ni* (si♭) de cette même octave. Mais sa capacité est plus grande d'un ton : elle peut donner l'octave de la note initiale. Pour ce faire, on ouvre le trou aigu et on bouche les 6 autres : on aura ainsi, dans l'exemple choisi, le *sa* de l'octave moyenne.

Il en va de même, si l'on prend une flûte moins grande, en appliquant le doigté prescrit; le son initial change et s'élève d'un ton dans l'échelle, comme l'indique le tableau, chaque fois qu'on remonte, dans la liste des 15 *vamças*, d'une flûte plus grande à une plus petite. C'est ainsi que la *kalânidhi* a pour son initial — les 7 trous bouchés — le *ri* de l'octave inférieure; la flûte *manu* le *ga*, etc.; que le *nâthendra*, dans les mêmes conditions, donne le *ni* de l'octave inférieure, puis, en levant les 2 derniers doigts, le *sa* de l'octave moyenne, etc.; qu'enfin la première flûte, peu employée, donne la gamme diatonique de l'octave supérieure.

Mais, de même que les musiciens européens peuvent modifier les intonations de leur instrument, et obtiennent, par des combinaisons de doigté appelées *doigtés fourchus*, des échelles chromatiques complètes ou partielles, de même les Hindous peuvent, sur leurs *vamças*, monter les 22 *çrutis* de leur échelle enharmonique[2]. Si le doigt laisse le trou de note complètement libre (*vyakta-muktâ-'nguli*), la note sonne entière, c'est-à-dire avec toutes ses *çrutis*[3]. A l'aide d'un tremblé (*kampana*) du doigt, on la diminue de 1 *çruti*; pour la diminuer de 2 *çrutis*, on fait l'*ardhamukta*, on laisse le trou à moitié ouvert; pour la diminuer de 3 *çrutis*, on combine ce jeu avec un tremblé du doigt.

Certaines méthodes enseignent un autre mode de production des sons, au dire de Çârngadeva; mais leur examen nous entraînerait trop loin. Nous bornerons ici ces détails déjà longs, après avoir ajouté que la position des mains de l'exécutant est dite en demi-lune (*ardhendu* ou *ardha-candra*), ou en tête de serpent (*nâga-phana*)... — que trois doigts de la main gauche, l'annulaire (note *sa*, dans l'exemple choisi ci-dessus), le médius (*ri*) et l'index (*ga*), plus 4 doigts de la main droite, le petit (*ma*), l'annulaire (*pa*), le médius (*dha*) et l'index (*ni*), concourent à la production des sons de l'échelle[4]; — enfin que, en plus des 3 doigtés définis dans le *Nâtya-çâstra* et le *Samgîta-ratnâkara* et indiqués plus haut, l'école de Çârngadeva en admet deux autres, ce qui porte leur nombre à 5 (*kampitâ, valitâ, muktâ, ardhamuktâ* et *nipîditâ*[5]).

Classification adoptée. — Laissant donc de côté les textes et la théorie de Çârngadeva, — qui, comme nous avons déjà eu souvent l'occasion de le rappeler, remonte aux commencements du XIII[e] siècle de notre ère, — nous passerons à l'étude des seuls instruments de la classe *çushira* dont les spécimens sont arrivés jusqu'à notre époque, et qui ont été l'objet de descriptions dans les ouvrages des auteurs contemporains. Nous les avons distribués entre 4 familles : A. *Famille des flûtes*, à embouchure libre; B. *Famille des hautbois ou chalumeaux*, à anche double; C. *Instruments à réservoir d'air; Cornemuses*, à anche simple ou double; D. *Instruments à embouchure; Conques, Cors, Trompettes*.

A. — FAMILLE DES FLUTES.

1° Murali[6]. — Le genre flûte proprement dit est représenté, dans les collections d'instruments, par une flûte traversière, variété du *vamça* classique, la *muralî*, appelée encore aujourd'hui *pillagovi* ou *bansuli* (fig. 264*). C'est l'instrument cher au dieu Krishna. Elle est faite d'un tuyau de bambou; le spécimen du Musée de Bruxelles est percé, outre le trou d'embouchure, de 6 trous latéraux, et sa longueur est de 0m,385 (0m,355 à partir de la bouche).

Fig. 264. *Pillagovi ou murali.*

1. D'après les lexiques, le doigt (*angula*) est une mesure de longueur égale à 8 petits grains d'orge (Soma, II, p. 3, dit 6), ajoutés à la suite les uns des autres dans le sens de la largeur. Si la coudée (*hasta*) vaut 18 pouces (0m,0254), le doigt, qui en est la 24[e] partie, égalera $\frac{18 \times 0{,}0254}{24}$ ou 0m,019. — Pour Çârngadeva (VI, 28), en effet, l'*angula*, mesure de la jointure du pouce, est le douzième de la *vitasti*, et 2 *vitastis* égalent un *hasta*.

2. *N.-ç.*, XXX, 6-9; *Samg.-ratn.*, VI, 447-448.

3. Bharata dit : avec 4 *çrutis*.

4. *Samg.-ratn.*, VI, 449-451.

5. *Id.*, p. 457-461.

6. Day, *ouvr. cité*, p. 149; Mahillon (*id.*), n° 52, p. 120; [illegible] *kosha*, p. 75.

* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et C°.

2° **Nuy et laya-vamçi**[1]. — Le *nuy* est une flûte à bec, à tuyau cylindrique, ressemblant pour le reste au *pillagovi*. Le Musée de Bruxelles possède un instrument quelque peu analogue, mais à bouche transversale, appelé *laya-vamçi* (long. 0m,36). — C'est, d'après le cap. Day, un instrument pastoral, au son grave et doux, sans notes aiguës; les simples mélodies des champs, jouées sur le *nuy*, ont un charme puissant. Il est employé dans le *Ndhabet*[2].

3° **Sarala-vamçi**[3]. — La *sarala-vamçi*, « flûte droite », du Catalogue de Bruxelles, est une « sorte de flageolet, dont la bouche est précédée d'un canal d'insufflation de 0m,12 de longueur; l'orifice de ce canal se pose contre les lèvres de l'exécutant. Le tuyau de bambou est percé, du côté supérieur, de 7 trous à peu près équidistants, et, du côté inférieur, d'un 8e trou, foré à une hauteur correspondant à la moitié de l'intervalle compris entre le 6e et le 7e... » (long. totale : 0m,34; à partir de la bouche : 0m,22).

4° **Algojâ ou algoa**[4]. — *L'algojâ*, ou *algoa*, *alghosah* (fig. 265*) est un flageolet, « semblable au précédent, dit M. Mahillon, sauf que le tuyau d'insufflation est taillé en bec de plume ». La douceur de son timbre en fait un instrument de salon, mais on l'emploie également dans les exécutions en plein air. Dans le Penjab et l'Inde supérieure, on le trouve pourvu de 2 tuyaux et joué en paire comme les *tibiæ pares* des Romains.

Fig. 265*. *Algoa ou Algoja.*

B. — FAMILLE DES HAUTBOIS OU CHALUMEAUX, A ANCHE DOUBLE.

« L'anche double des instruments hindous, nous apprend M. Mahillon[5], de même que celle de nos hautbois, se compose d'un petit tuyau conique de laiton, dont la partie large s'emboîte dans l'instrument; la partie étroite reçoit les languettes vibrantes. Celles-ci sont faites d'un brin de paille de maïs, dont la longueur est d'un centimètre environ et qui, aplati d'un côté, est fortement étranglé de l'autre, de manière à s'adapter aisément sur le tuyau. »

1° **Nâgasâra**[6]. — Le *nâgasâra* (fig. 266*) est une sorte de hautbois, à tuyau conique, évasé, ordinairement construit en bois de santal, et pourvu d'un pavillon de métal; mais on trouve des *nâgasaras* tout en métal. L'instrument est habituellement percé de 12 trous, dont les 7 premiers seuls, à partir de la bouche, servent au doigté; les autres sont bouchés ou non avec de la cire, et servent à régler la tonalité. A l'aide des procédés indiqués plus haut, l'artiste, en ne fermant que partiellement les trous, arrive à modifier les intonations de l'échelle sur laquelle sont forés les trous, et à produire des intervalles additionnels. — Le son rappelle celui de la cornemuse, mais est plus perçant et gagne à être entendu à une certaine distance.

Fig. 266*. *Nagasâra.*

Un instrument analogue du Musée de Bruxelles (n° 121) est appelé *moska*[7].

2° **Mukavinâ**[8]. — La *mukavinâ* (fig. 267*) offre une étroite ressemblance avec le *nâgasâra*; mais ses dimensions sont ordinairement moindres de moitié. Elle est percée de 7 trous. Le son en est encore plus aigu, ce qui rend l'instrument très déplaisant à une première audition.



Fig. 267*. *Mukavinâ.*

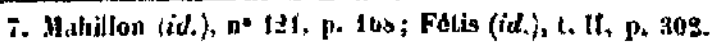
3° **Sânaï, surnaï ou çruti**[9]. — Tous deux sont souvent accouplés, dans les exécutions musicales, avec toute une famille de chalumeaux, de dimensions variables, servant surtout à l'accompagnement. On les appelle *sânaï*, *shanaye*, *surnaï*, etc., ou encore *çruti* (fig. 268*). Leur forme rappelle les deux précédentes variétés, mais le tuyau conique est encore plus rapidement évasé vers le bas. Comme le *nâgasâra*, ils sont percés, près du pavillon, de 4 ou 5 trous, qu'on mastique complètement ou partiellement, pour accorder l'instrument. Quand plusieurs à la fois servent à l'accompagnement, ils s'accordent sur la tonique et sur la dominante; et s'il n'y en a qu'un, on l'accorde sur la tonique.

« Ce que les cornemuses sont pour l'Écosse et l'Irlande, remarque le cap. Meadows Taylor[10], ces chalumeaux le sont pour l'Inde. Bien qu'ils aient l'apparence de flageolets, leur son est exactement semblable à celui des cornemuses, si ce n'est qu'il est peut-être plus puissant et, entre les mains de bons artistes, plus mélodieux. Ils ne sont percés que de 7 ou 8 trous, et semblent ainsi n'avoir pas une grande étendue; mais les exécutants, soit par des effets de lèvres et de langue sur l'embouchure de roseau, soit par des combinaisons de doigté, arrivent à produire des demi-tons et des quarts de ton, au moyen desquels ils introduisent dans la mélodie ces passages chromatiques *ad libitum*, dont ils sont si friands, et dont l'existence est très réelle. Par suite de sa grande puissance, le son de ces chalumeaux est déplaisant à entendre de près; mais à une certaine distance, en plein air et spécialement dans les montagnes, l'effet, plus assourdi, atteint souvent une grande beauté sauvage et une grande douceur. Leur usage est universel; ce sont, en fait, les seuls instruments réguliers pour les exécutions en plein air de la musique indigène : on les emploie dans toutes les occasions, soit dans les cérémonies domestiques, soit dans les cérémonies religieuses publiques, processions ou fes-



Fig. 268*. *Sânaï, surnaï, ou çruti.*

1. Day (*id.*), p. 140, Mahillon (*id.*), n° 53, p. 121; *Yantra-kosha*, p 79.
2. S. M. Tagore. *Short Notices*..., p. 28. Voir chap. VII, p. 306.
3. Mahillon (*id.*), n° 50, p. 119; *Yantra kosha*, p 79.
4. Day (*id.*), p. 149, Mahillon (*id.*), n° 51, p. 120; Fétis, t. II, p. 301.
5. *Ouvr. cité*, t. I, p. 115.
6. Day, *ouvr. cit.*, p. 147. Comp. Fétis (*id.*), t. II, p. 301.



7. Mahillon (*id.*), n° 121, p. 168; Fétis (*id.*), t. II, p. 302.
8. Day (*id.*), p. 147, 148.
9. Day (*id.*), p. 148; Mahillon (*id.*), n° 45-48, p. 115-117; *Yantra-kosha*, p. 81.
10. *Ouvr. cité*, p. 249-250.

* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Cie.

tivals, musique des temples, etc. Dans le pays mâhratte, où je les connais mieux, les simples mélodies populaires, joyeuses ou plaintives, sont rendues dans un style souvent surprenant, et l'on y introduit des combinaisons d'un effet musical également curieux et intéressant. » Ils s'emploient dans le *Nâhabet*.

La collection du Musée de Bruxelles possède 4 de ces *sânaïs* de dimensions plus ou moins grandes (nos 45-48); le dernier est à double tuyau, dont l'un sert comme à l'ordinaire; « on bouche les trous de l'autre avec de la cire, en laissant ouverts seulement ceux qui sont nécessaires à la production des sons continus dont on veut accompagner la mélodie. »

Kalama[1]. — Elle renferme, en outre, un instrument de même nature, appelé *kalama*, « plume de roseau », en raison de sa forme.

Nyâstaranga[2]. — Une place spéciale doit être faite ici à un instrument très particulier, que S. M. Tagore a recueilli et envoyé en Europe, le *nyâstaranga* (fig. 269). D'après M. Mahillon, « il se compose d'un tuyau conique de cuivre, terminé à l'une de ses extrémités par un pavillon et à l'autre par un bassin semblable à celui des instruments à embouchure. Il n'est pas destiné cependant à produire des sons par l'application et la vibration des lèvres... Sous le disque perforé de l'extrémité supérieure on place une partie de cocon d'araignée très finement découpé. On applique le disque sur l'un des côtés de la gorge, à l'endroit des cordes vocales; si l'on respire fortement ou que l'on fredonne un air, il se forme un son clair, lequel reproduit les intonations formées par l'exécutant et ressemble parfaitement, assure-t-on, au son d'un instrument à anche. Le même instrumentiste se sert parfois de 2 tuyaux; en ce cas, il en place un de chaque côté de la gorge. Le son se produit aussi, paraît-il, lorsqu'on place l'instrument sur les joues ou sur les narines... » (long. : 0m,43). Il aurait été appelé anciennement *upanga*[3].



Fig. 269. — *Nyâstaranga* (Mahillon, *ouvr. cité*, no 49, p. 118).

C. — INSTRUMENTS A RÉSERVOIR D'AIR. — CORNEMUSES.

1° **Pungi ou jinagovi**[4]. — Le *pungi*, *pugi* ou *jinagovi* (fig. 270*) est un instrument à réservoir d'air, du genre cornemuse, exclusivement employé aujourd'hui par les jongleurs et les charmeurs de serpents, et de construction grossière. Il est composé d'une sorte de gourde en forme de bouteille, dont l'extrémité est percée d'un trou d'insufflation; à cette gourde viennent aboutir 2 tuyaux de bambou, munis chacun d'une anche battante. En soufflant, les 2 anches placées à l'intérieur de la gourde vibrent à la fois. Les 2 tuyaux sont percés de trous : ceux du 1er servent seuls pour le doigté, les autres, bouchés plus ou moins avec de la cire, fournissent la note en unisson avec la tonique, destinée à résonner durant toute la mélodie. Le *pungi* est invariablement construit dans l'échelle *Hanumatodi*, et n'emploie que le *râga* favori des serpents *Nâgavarâli*[5]. C'est l'instrument appelé *magondi* dans l'Histoire de Fétis, t. II, p. 303. D'après S. M. Tagore (*Short Notices*, p. 30), on en soufflait autrefois avec les narines, d'où le nom de *nâsâ-yantra*.

Fig. 270*. *Pungi* ou *jinagovi*.

Le Musée de Bruxelles possède un instrument analogue, mais avec un long canal d'insufflation; il est appelé *tubri*, en sc. *tiktiri*[6].

2° **Moshuk ou nâga-baddha, çruti-upanga**[7]. — Mais l'instrument dont la forme rappelle le plus notre cornemuse écossaise est le *moshuk* d'aujourd'hui, autrefois appelé *nâga-baddha*, et encore, dans le sud de l'Inde, *çruti-upanga* ou *bhazana-çruti* (fig. 271*). Le sac est en peau de chevreau; il est pourvu d'un tuyau insufflateur, qui alimente un tube à anche, dont les vibrations sont réglées à l'aide d'un petit morceau de fil de métal ou de ficelle fine, enroulé autour de la languette. Dans le sud de l'Inde, ce tube sert simplement de bourdon, et, à cet effet, les trous sont entièrement ou partiellement bouchés avec de la cire, pour obtenir l'accord voulu. Le *moshuk* du Nord a à peu près la même forme; l'instrument possède un chalumeau, avec ou sans bourdon, et on peut entendre certains exécutants en jouer avec une dextérité qui rappelle celle des joueurs de *bag-pipe* écossais[8].

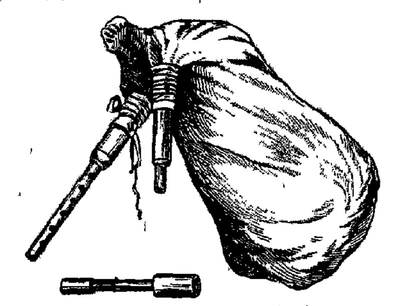


Fig. 271*. — *Moshuk* ou *nâga-baddha*.

D. — INSTRUMENTS A EMBOUCHURE. — CONQUES, CORS, TROMPETTES.

a) **Genre çankha ou conque**[9]. — Les coquillages marins fournissent différentes variétés de conques (*çankhas*), dont l'usage guerrier apparaît à chaque

1. Mahillon, *ouvr. cité*, no 44, p. 115; l'*antra-koshâ*, p. 80.
2. *Id.*, no 49, p. 117; S. M. Tagore, *Short Notices...*, p. 28; Comp. *Public Opinion* (éd. par S. M. Tagore), p. 27, 32, 39.
3. S. M. Tagore, *Short Notices...*, p. 28.
4. Day, *ouvr. cité*, p. 145; Meadows Taylor (*id.*), p. 252.
5. Comp. chap. I, p. 260.
6. Mahillon, *ouvr. cité*, no 55, p. 122.
7. Day (*id.*), p. 151; S. M. Tagore, *Short Notices*, p. 24, 26.
8. Day (*id.*), p. 104.
9. Day, *ouvr. cité*, p. 151.
* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Cie.

page des épopées hindoues. Ces instruments primitifs (fig. 272*) sont encore aujourd'hui d'un emploi courant dans les cérémonies religieuses; on en sonne durant les processions et devant les sanctuaires des divinités. Ce ne sont pas, à proprement parler, des instruments de musique; ils ne peuvent servir à jouer aucun air; cependant on peut, à l'aide des lèvres, moduler le son, et les notes claires et douces qu'on en tire ne sont pas sans charme. On s'en sert parfois, dans le rituel des temples, pour produire une sorte d'accompagnement rythmique; ils produisent alors un effet assez curieux et jouent le rôle du *konnagolu* et du *tâla-vinyâsa* décrits d'autre part[1].



Fig. 272*. — *Çankha.*

Le Catalogue du Musée de Bruxelles[2] en indique plusieurs variétés, fournies par des coquillages spéciaux, de formes distinctes : *go-mukha*, « bouche de vache »; *bhardtaka*, de l'espèce cauris ou canis, servant de monnaie dans l'Inde; *sughosha*, « au beau son »; *ananta-vijaya*, « victoire sans fin »... Ces noms se retrouvent, avec bien d'autres, dans le Mahâbhârata et dans le Râmâyana, aussi bien que ceux des cors qui vont suivre.

b) **Genre çringa ou cor.** — Parmi les instruments du genre *çringa* ou cor, les uns sont faits d'une corne de vache, dont la pointe a été enlevée[3], de façon à former l'embouchure. C'est le *go-çringa* des épopées (fig. 273), servant à la guerre et dans les cérémonies religieuses, que la légende indique comme l'instrument favori du dieu Çiva.

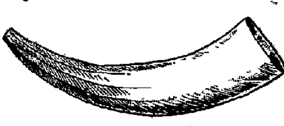


Fig. 273. — *Go-çringa* (Mahillon, *ouvr. cité*, n° 61, p. 125).

Les autres, *rana-çringa, nara-çringa, jaya-çringa*, etc. (fig. 274), sont en cuivre, composés de plusieurs pièces qui s'emboitent, et sont décorés de peintures.

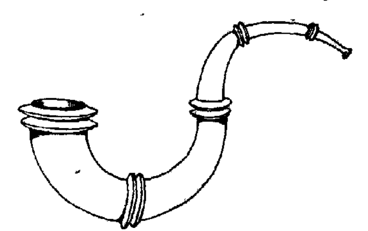


Fig. 274. — *Rana-çringa* (Lavoix, *Hist. de la mus.*).

La forme du *rana-çringa*, « cor de guerre », du Musée de Bruxelles[4], « rappelle l'instrument européen connu sous le nom de serpent. Les anneaux qui servent d'ornement sont creux et contiennent des ballettes de plomb qui résonnent bruyamment lorsque l'instrument est secoué ».

Le *çringa* ou *çing* peut revêtir encore d'autres formes, dont l'une fait songer par sa courbe au cor des chevaliers du moyen âge. Tel est le grand cor de guerre appelé *noursing*[5], ou encore, dans le sud de l'Inde, *kahalay* ou *kombu*[6] (fig. 275). Parfois une tige de métal relie les deux extrémités. La variété désignée sous le nom de *bheroubnathie* (fig. 276), dans l'Histoire de Fétis[7], est curieuse par le contour donné au tube, qui figure en son milieu un cercle fermé, et dont l'extrémité supérieure décrit une ligne oblique par rapport au pavillon.



Fig. 275. — *Çringa noursing*, ou *kahalay* (*Catalogue du Conservatoire* de Paris, de Chouquet).

Le cor ne se rencontre guère qu'entre les mains des Hindous de caste inférieure, ou des mahométans[8]; mais il est en usage à travers l'Inde entière pour sonner les appels des veilleurs de nuit, les fanfares des processions, des cérémonies des temples, des mariages, aussi bien que des funérailles, pauvres ou riches. En tête de tous les cortèges, de toutes les cavalcades, marchent un ou plusieurs sonneurs de cor, annonçant, à l'entrée des villes ou des villages, l'arrivée ou le passage des autorités et notabilités indigènes; à leurs fanfares répondent celles des sonneurs postés aux portes des moindres localités, le tout produisant une cacophonie indescriptible. Le *çringa* sert encore aux mendiants ambulants, ainsi qu'aux conducteurs de troupeaux, aux caravanes marchandes, pour lancer leurs appels ou exciter le bétail. Dans le silence des campagnes, ces sonneries, qui annoncent les heures dans la nuit, ces appels de notes stridentes ou indécises, lancés du haut des tours, des portes des villages et des forteresses, produisent un effet étrange et saisissant[9].

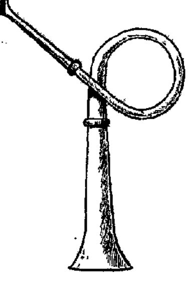


Fig. 276. — *Bheroubnathie* (Fétis, *ouvr. cité*, p. 304).

Le son d'un *çringa* de bonne qualité rappelle assez bien celui du bugle; mais il a plus de puissance et

1. Voir chap. V, p. 337-338.
2. N°s 56-60.
3. Sur une longueur de 2 ou 3 *angulas* (0m,038 à 0m,057), d'après le *Sang.-ratn.* (VI, 798); Mahillon, *ouvr. cité*, n° 61, p. 125; *Yantra-kosha*, p. 83.
4. N° 62, p. 125; *Yantra-kosha*, p. 84.
5. Fétis, *ouvr. cité*, t. II, p. 304.
6. Day (*id.*), p. 153.
7. P. 303-304.
8. Meadows Taylor, *ouvr. cité*, p. 246.
9. *Id.*, p. 248.
* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et C°.

d'étendue, entre les mains d'un habile exécutant; malgré cela, il n'est jamais utilisé dans les exécutions d'ensemble.

c) **Genre trompette.** — Les instruments hindous du genre trompette, pas plus que les cors, ne sont des instruments mélodiques, en raison de l'absence de corps de rechange, coulisses et pistons, et de leur échelle incomplète, dont les exécutants, sans grande éducation musicale, ne connaissent même pas, d'ordinaire, l'étendue exacte. Ce sont des types très primitifs, et d'une construction généralement imparfaite, ne donnant que quelques notes stridentes ou rauques, suivant leurs dimensions, et dont on n'a jamais essayé de tirer tout le parti possible. Remarquons toutefois que, dès l'origine, les Hindous ont trouvé le moyen de rendre ces instruments plus portatifs, sans diminuer la longueur du tube, en le repliant et en l'enroulant sur lui-même; en fait, la grande ressemblance de la *tùri* ou *tuturi* avec la trompette européenne ou clairon est très frappante, bien qu'il ne puisse être question d'emprunt de l'une à l'autre.

1° **Tùri ou tuturi**[1]. — La *tùri* (sc. *tùrya*) ou *tuturi* (fig. 277*) se fait de différentes grandeurs, et s'emploie surtout dans les cérémonies religieuses. Fétis donne à ces instruments à tube contourné de formes diverses les noms de *bhérée*, *bouri* et *combou*.

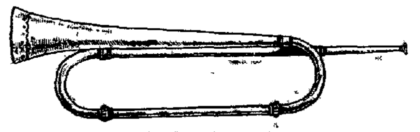


Fig. 277*. — *Tùri* ou *tuturi*.

2° **Nafari**[2]. — Mais la trompette droite est également représentée dans l'Inde par plusieurs instruments variant de grandeur. La petite trompette droite (fig. 278*) est appelée *nafari* (en persan *nafir*).

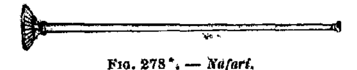


Fig. 278*. — *Nafari*.

3° **Karana ou kurna**[3]. — La grande, *karana*, *karna* ou *kurna* (fig. 279*), encore appelée dans le Snd *buruga* ou *banku*, ne donne que quelques notes rauques. Elle est presque exclusivement jouée par des brâhmines ou prêtres attachés aux temples, ou encore par des personnes faisant partie de la suite des *gurus*, des *svâmins* ou princes spirituels ayant une grande juridiction ecclésiastique, qui, comme une marque de leur haute situation, possèdent le privilège exclusif d'avoir des *kurnas* dans leur orchestre ou *Ndhabet*[4]. Au dire des brâhmanes, ce serait le plus ancien instrument de musique connu à l'heure actuelle, et le plus agréable à la divinité[5].

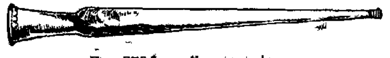
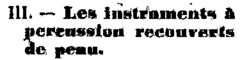


Fig. 279*. — *Karana* ou *kurna*.

4° **Râma-çringa**[6]. — La plus grande des trompettes hindoues est le *râma-çringa* ou *ramsinga* (fig. 280), longue de 2 mètres, en cuivre mince et à pavillon étroit; elle est formée de quatre pièces emboîtées l'une dans l'autre. Pour supporter ce long tube, on se sert d'un bâton qui y est attaché, et qu'on tient de la main droite; parfois les pavillons sont suspendus au plafond de la salle, à l'aide de cordons de soie ou de fils de métal. Cet instrument, aux sons graves et lugubres, ne s'emploie que dans les cérémonies funéraires.

Fig. 280. — *Râma-çringa* (Clément, *Hist. de la mus.*, p. 242).



III. — Les instruments à percussion recouverts de peau.

La 3e classe des instruments hindous, *avanaddha*, comprend les tambours, timbales, tambourins, tambours de basque, etc., tous instruments à percussion recouverts de peau. C'est, avec la classe *tata*, celle où l'ingéniosité des Hindous s'est le plus complu à créer les espèces les plus diverses, celle dont l'emploi fut, dès les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, le plus constant, le plus universel. Avec la conque et la trompette, le tambour, ou timbale, était l'instrument guerrier par excellence; ce fut et c'est encore aujourd'hui l'accompagnement inséparable et obligé de toute exécution vocale ou instrumentale.

Ce n'est pas un simple instrument rythmique comme les cymbales; il a des intonations déterminées, que peut modifier la tension des membranes, obtenue par divers procédés industriels. En l'absence d'un *tonarium* ou diapason fixe, inconnu à l'Inde, c'est lui qui donne le ton aux autres instruments, aussi bien qu'aux chanteurs[7]. Rarement employé seul, on le rencontre par paire ou, plus fréquemment encore, par groupe de trois. Dans ce cas, leur accord était, d'après les anciens textes, soumis à des règles précises et comportait généralement 3 manières[8] : dans la *mâyûri*, le tambour de droite donne le *sa*, celui de gauche la tierce *ga*, et le plus aigu (*ûrdhvaka*) la quinte *pa*; dans l'*ardha-mâyûri*, les 3 accords respectifs sont *ri*, *sa*, *pa*; dans la *kârmâravî*, *sa*, *ri*, *pa*; enfin, parfois un 4e tambour (*dlingga*) donne la note auxiliaire *ni*... etc. Aujourd'hui encore, dans les instruments à deux faces, chacune des membranes donne une note différente, soit la tonique, soit la quarte ou la quinte, selon que la musique doit être en *madhyama* ou en *pancama-çruti*[9]. L'exécutant en jouait soit à l'aide de baguettes, soit avec les doigts, le poignet, ou toute autre partie de la main. De lon-

1. Day, *ouvr. cité*, p. 153; Mahillon (*id.*), n° 63, p. 126; l'*antrakosha*, p. 84; Fétis (*id.*), p. 304-305.
2. Day (*id.*), p. 153; S. M. Tagore, *Short Notices*, p. 26.
3. *Id.*, p. 153; *Ibid.*, p. 17; Meadows Taylor, *ouvr. cité*, p. 249.
4. Voir plus loin, chap. VII, p. 360.
5. Meadows Taylor, *ouvr. cité*, p. 249.
6. S. M. Tagore, *Short Notices*, p. 31; Fétis, *ouvr. cité*, t. II, p. 305.
7. Cap. Willard (*id.*), p. 93.
8. *N.-ç.*, XXXIII, éd. K M. (XXXIV), 105 et suiv.
9. Day, *ouvr. cité*, p. 137.

* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Cie.

gues années d'étude devaient le familiariser avec la pratique d'un art difficile et compliqué, et lui permettaient d'acquérir toute la virtuosité requise d'amateurs exigeants. Aussi les méthodes sont-elles nombreuses et complètes. Nous avons signalé celle qu'a écrite le rajah S. M. Tagore pour l'instrument à percussion classique, le *mridanga*[1]. Le *Samgîta-ratnâkara* définit 80 sortes de batteries des mains (*hasta-pâtas*)[2]...

Renseignements fournis par les textes sanscrits. — L'époque védique connaissait, nous l'avons vu, différents tambours : les hymnes en citent deux, le *dundubhi*, auquel la légende attribuait une origine céleste, et l'*âdambara*[3].

Le *Nâtya-çâstra* consacre un long chapitre, le chapitre XXXIII, à l'étude de cette classe d'instruments, à leur rôle dans l'orchestre, etc. Voici l'origine qu'il leur attribue[4]. Un jour que le sage Svâti, le grand musicien de la légende, ses prières et lectures accomplies, se promenait sur le bord de la mer, il fut témoin d'une grande tempête qui soulevait les flots; avec un grand fracas, les vagues venaient se briser sur le rivage; le vent faisait rage, secouant les tiges des lotus, dont les feuilles résonnaient sous le coup des éléments déchaînés. Le grand *muni* avait distingué, à travers le bruit, les notes graves, moyennes et aiguës produites par les feuilles de lotus. De retour à son ermitage, il s'assura le concours du maître ès arts des dieux, l'universel Viçvakarmân, et, plongé dans la méditation, il se mit à fabriquer, en les recouvrant d'une peau tendue, toute la famille des *pushkaras*, tambours et timbales : le *mridanga*, le *panava*, le *dardura*; il créa encore, toujours sur le modèle du *dundubhi* des dieux, le *muraja*, l'*âlingya*, l'*ûrdhvaka*, l'*ankika*..., à côté desquels Bharata énumère encore[5] la *bheri*, la *jhanjhâ*, le *dindima*, le *gomukha*, puis leurs dérivés en bois et en fer : le *pataha*, la *jhallari*, etc., ajoutant que le nombre de leurs variétés atteignit, par la suite, le chiffre de cent[6].

De fait, aucune classe d'instruments n'est plus riche de noms et de formes. L'*Amara-koça* en cite une vingtaine : *mridanga, muraja, ankya, âlingya, ûrdhvaka, yaçah-pataha, dhakkâ, bheri, dundubhi* (qui fait *dum dum*), *ânaka, pataha*[7], *damaru, maddu, dindima, jharjhara, mardala, panava*, auxquels le commentaire ajoute : *hudduka, gomukha*, etc.[8].

La liste du *Samgîta-ratnâkara*, qui les décrit et les définit longuement[9], en renferme 23 : *pataha, mardala, hudukkâ, karatâ, ghata, ghadasa, dhavasa, dhakkâ, kudukkâ, kuduvâ, ranjâ, damaruka, dakkâ, mandidakkâ, dakkulî, sellukâ, jhallari, bhâna, trivali, dundubhi, bherî, nihsâna, tumbakî*.

La compilation des lexiques nous permettrait d'étendre encore cette énumération[10]. La plupart sont encore en usage dans l'Inde, sans compter des formes ou appellations nouvelles nombreuses, représentées dans les Collections des Musées indigènes et européens[11], et dont nous devons faire maintenant la rapide analyse.

1 Voir plus haut, p. 340, note 5.
2 VI, 836-894.
3 Voir chap. III, p. 276-277.
4 N.-ç., XXXIII (éd. K. M. XXXIV, 4 et suiv.).
5 Comp. N.-ç., IV, 253.
6 N.-ç., XXXIII (éd. K. M. XXXIV, 24). — Dans la *Râyapaseni jammsie* (p. 82 et suiv.) nous relevons les noms des instruments à percussion suivants : *panava, pataha, bhambhâ, horambha, bheri, jhallari, dundubhi, muraja, mridanga, nandi-mridanga, alingya, kustumba, gomukhî, mardala, mukunda, hudukkâ, viciki* ou *cicciki, karati, dindima, kinita, kanda, dardara, dardarikâ, kusumbara, maddaka*.
7. Éd. Bombay, 1882, I, vii, 5-6.

Classification adoptée. — Nous subdivisons les types de la classe *avanaddha* en 3 familles : **A.** *Instruments à double membrane;* **B.** *Instruments à membrane simple;* **C.** *Tambours de basque et tambourins.*

A. — INSTRUMENTS A DOUBLE MEMBRANE.

1° Mridanga ou mathala[12]. — L'antique *mridanga* (fig. 281* et 282), le *muttinga* des textes pâlis, est appelé aujourd'hui, dans le sud de l'Inde, *mathala;* son nom persan serait *pakhwaj*.

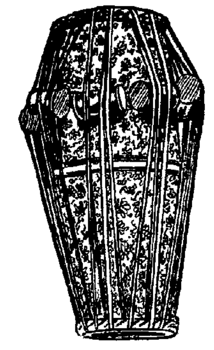


Fig. 281*. — *Mridanga* (du Nord).

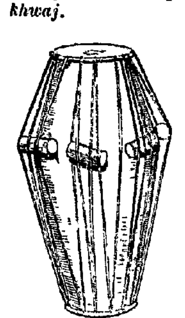


Fig. 282. — *Id.* (Lavoix, *Hist. de la mus.*, p. 320).

La caisse est une coque de bois, de forme elliptique; deux cercles de bois, à chacune des extrémités, servent à tendre les membranes qui les recouvrent, au moyen de tirants de cuir entrelacés, allant de l'un à l'autre. Des cylindres de bois, introduits entre la paroi extérieure et les lanières, permettent d'accorder l'instrument, en augmentant plus ou moins la tension. Les 2 membranes sont accordées, l'une en unisson avec la tonique, l'autre avec la quarte ou la quinte; la plus petite est enduite d'une composition particulière de résine, d'huile et de cire. En manière d'ornement, une draperie brodée est généralement tendue sur le côté supérieur de la coque.

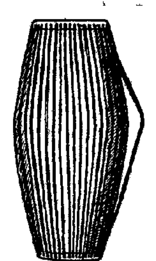
On joue du *mridanga* à l'aide du bout des doigts, du poignet et des autres parties de la main : la droite bat la plus petite membrane, la gauche la plus grande. D'après S. M. Tagore[13], il sert à accompagner la musique sacrée, les chants d'un caractère élevé, tels que le *dhrupad*, avec la *mahati-vînâ* et la *rudra-vînâ;* on l'emploie également dans les réceptions royales appelées *durbars*.

Il existe un *mridanga* de grandes dimensions, le *mahâ-mridanga*[14].

2° Mardala[15]. — L'étymologie (*mrid* = terre cuite) semble indiquer que le corps du *mridanga* était, à l'origine, en argile. C'est, du moins, le cas pour l'instrument classique analogue appelé *mardala, madala*, qu'on trouve aujourd'hui entre les mains des tribus montagnardes aborigènes.

8. *Id.*, I, vii, 7-8.
9. *Samg.-ratn.*, VI, 12-14 et 802-1155.
10. Voir encore *S. S. S.*, p. 177 et 193, et S. M. Tagore, *Short Notices*...
11. Le Conservatoire de musique de Paris en possède 22.
12. Day, *ouvr. cité*, p. 137; Mahillon (*id.*), n° 32, p. 108 *Yantra-kosha*, p. 98.
13. *Short Notices*, p. 25.
14. *Id.*, p. 22.
15. Day, *ouvr. cité*, p. 137; Mahillon (*id.*), n° 40, p. 112.
* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et C°.

3° **Khol**[1]. — Le *khol* (fig. 283), plus récent, dont les parois de terre cuite sont entourées de bandes de cuir, et traversées dans le sens de la longueur par des tirants, rappelle les deux précédents; il accompagne les chants religieux tels que le *kirthana*, etc.



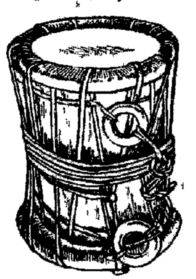


Fig. 283. — *Khol* (Mahillon, *ouvr. cité*, p. 111). Fig. 284*. — *Dhola* ou *dhol*.

4° **Dhola**[2]. — Le *dhola* ou *dhol* (fig. 284*), dont la forme et la construction varient, comme c'est, du reste, le cas pour tous ces instruments, suivant les régions, se compose généralement d'une mince caisse creusée dans un bloc de bois; les membranes sont tendues sur des cercles de chanvre fixés à la caisse, au moyen de lanières de cuir entrelacées, et la tension s'opère à l'aide d'anneaux de laiton, ou d'une bande de cuir passée autour de la caisse sur les lanières qu'elle serre plus ou moins. On en joue à la fois avec la main et avec une baguette, ou bien on ne frappe que la membrane droite à l'aide de 2 baguettes.

5°-6° **Dholaka et dakkâ**[3]. — Le *dholaka* ou *dholuk*, et la *dakkâ* ou *dhak*, sont presque identiques au *dhola*, mais un peu plus grands.

7° **Dholaki**[4]. — La *dholaki* ou *dholkee*, au contraire, est plus petite et sert aux femmes du Dékhan.

8° **Joraghâï**[5]. — Parfois 2 *dholas*, de dimensions différentes, sont accouplés et suspendus au cou de l'exécutant, l'un, à droite, battu avec une baguette, l'autre avec la main. Ce couple constitue le *joraghâi* (fig. 285).

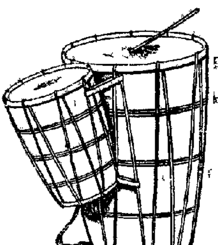
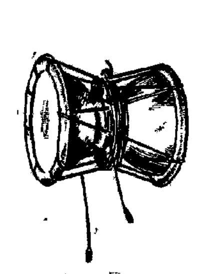


Fig. 285. — *Joraghâï* (Larousse, *Dict.*, p. 246, n° 8).

9° **Jharjhara ou kârâ**[6]. — L'ancien *jharjhara* est aussi désigné sous le nom de *kârâ* ou *karrar*. Il se compose d'un fût de terre cuite, ayant la forme d'un tronc de cône, suspendu au cou, et joué avec une baguette; les membranes sont tendues à l'aide de lanières.

10° **Jagajhampa**[7]. — Ancien instrument guerrier comme le précédent, le *jagajhampa* s'emploie aujourd'hui dans les occasions de fêtes. Il est en bois et de forme plus basse; la tension se fait à l'aide de lanières, mais n'est pas graduelle. Il se joue avec 2 baguettes.

11° **Damaru ou dugduga et budbudika**[8]. — L'ancien *damaru*, appelé vulgairement *dugduga* ou *dugdugi* (fig. 286* et 287) se trouve aujourd'hui spécialement entre les mains des charmeurs de serpents ou montreurs de singes. Le récipient a la forme d'un sablier; les deux membranes sont reliées et tendues par des cordes.



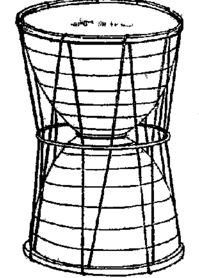


Fig. 286*. — *Damaru* ou *dugdugi* et *budbudika*. Fig. 287. — *Id.* (Larousse, *ouvr. cité*, p. 246, n° 11).

La façon dont on joue du petit modèle à main appelé aussi *budbudika*[9] est curieuse : au centre du récipient est attachée une corde, armée à son extrémité d'une petite balle de cuir ou de liège, laquelle, agitée par la main qui secoue l'instrument comme un tambour de basque, va frapper alternativement l'une et l'autre membrane.

12° **Hudukkâ ou huruk, edaka**[10]. — Aussi déchue est la *hudukkâ*, en bengali *huruk*, appelée encore *edaka* ou *dudi*, dont la forme est la même, mais les dimensions plus grandes. Elle est parfois en métal; l'un des côtés est frappé à l'aide d'une petite baguette, l'autre avec la main.

B. — INSTRUMENTS A MEMBRANE SIMPLE.

Les instruments que nous venons de passer en revue sont tous à double membrane; mais il y a toute une série de timbales à simple membrane, tendue sur un récipient.

1° **Panava**[11]. — Le nom du classique *panava* est donné aujourd'hui à un petit tambourin de forme conique, en bois, dont la membrane est soumise au système de tension décrit pour le *mridanga*.

2°-3° **Tablâ et bâhyâ**[12]. — Deux petites timbales de cuivre, appelées *tablâs* (fig. 288*), accordées, comme les 2 membranes du *mridanga*, à l'aide de tirants et de la même composition résineuse, lui sont préférées de nos jours dans le Dékhan et le nord de l'Inde. Elles s'attachent généralement toutes les deux à la ceinture de l'exécutant. Parfois l'une d'elles est remplacée par une petite timbale de bois ou de terre cuite, de forme conique, appelée *bâhyâ* ou *bânyâ* (fig. 289*). La *tablâ* se fait aussi en bois, sur le modèle du *mridanga*, et se joue de la main droite, tandis que la gauche frappe

1. Day (*id.*), p. 137; Mahillon (*id.*), n° 39, p. 112.
2. Day (*id.*), p. 140; Mahillon (*id.*), n° 34, p. 109; *Yantra-kosha*, p. 99.
3. Day, *ouvr. cité*, p. 140; Mahillon (*id.*), n°s 33, 37; *Yantra-kosha*, p. 98-100.
4. Day (*id.*), p. 140
5. Mahillon (*id.*), n° 36, p. 110; *Yantra-kosha*, p. 103.
6. *Id.*, n° 35, p. 110; *Ibid.*, p. 100.
7. *Id.*, n° 38, p. 111; *Ibid.*, p. 102.
8. *Id.*, n° 41, p. 112; S. M. Tagore, *Short Notices*, p. 9.
9. Day, *ouvr. cité*, p. 144.
10. Day, *ouvr. cité*, p. 144; Mahillon (*id.*), n° 42, p. 113; *Yantra-kosha*, p. 204.
11. Mahillon (*id.*), n° 22.
12. Day (*id.*), p. 137; Mahillon (*id.*), n°s 20-21, p. 104; *Yantra-kosha*, p. 95.
* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Cie.

la *bânyâ;* elle est alors appelée encore *daina* ou *dakshina* (droite). — Ce sont des instruments au son

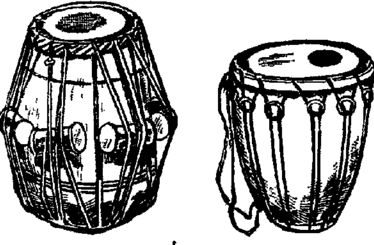


Fig. 288* et 289*. — *Tablâ* et *bâhyâ.*

doux et étouffé, usités dans la musique de chambre ou pour la danse, souvent en compagnie de la *sârangî* et de l'*esrâr*.

4° **Nâgarâ ou nakkera**[1]. — La *nâgarâ* ou *nakkera* (fig. 290*) passe pour être le très ancien *dundubhi* des littératures védique et sanscrite; on l'assimile encore à la *bheri*. C'est une grande timbale, jouée avec deux baguettes recourbées, très usitée dans les temples et pour les fêtes religieuses. La coque, de forme hémi-

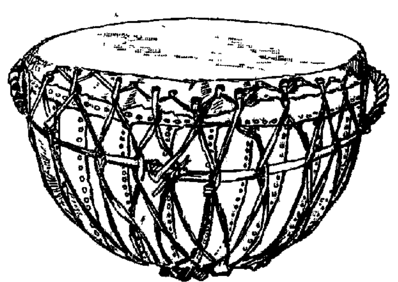


Fig. 290*. — *Nâgarâ.*

sphérique, est en cuivre, en laiton ou en tôle rivés, quelquefois en terre cuite; les membranes de peau, d'un diamètre maximum de 0m,90, disposées sur des cercles de métal, sont tendues à l'aide de cordes ou de sangles entre-croisées et passant sous la coque. Ces timbales, surtout les plus petites, sont souvent tendues à l'aide d'un procédé spécial, qui consiste à revêtir la coque d'un réseau de sangles en acier tordu, auquel on attache la peau toute mouillée; elle se rétrécit en séchant.

5° **Mahâ-nâgarâ ou nâhabet**[2]. — La *mahâ-nâgarâ* est une très grande timbale, dont le diamètre atteint jusqu'à 1m,50; désignée sous l'appellation de *nâhabet* ou *nôbot*, elle a donné son nom à une sorte d'orchestre attaché au palais des nobles mahométans dans le Dékhan et l'Inde supérieure[3].

6° **Kâradisamelâ**[4]. — Dans les temples çivaïtes du Sud, pratiquant les rites phalliques du *linga*, on trouve en usage une forme de *nâgarâ*, appelée *kâradisamelâ*, qui n'en diffère qu'en ce que ses dimensions

1. Day (*id.*), p. 139; Mahillon (*id.*), n° 24, p. 106; *Yantra-kosha*, p. 101.
2. Day, *ouvr. cité*, p. 139; S. M. Tagore, *Short Notices*, p. 27.
3. Voir chapitre suivant, p. 365.
4. Day (*id.*), p. 139.
5. Mahillon (*id.*), n° 23, p. 105; *Yantra-kosha*, p. 102.
6. *Id.*, nos 25 et 26.

sont plus grandes, et que la coque est conique, avec un aplatissement au sommet du cône.

7° **Tâsâ**[5]. — La *tâsâ*, plus petite au contraire, a la forme d'un segment de sphère.

On emploie encore dans le *nâhabet* toute une série de timbales d'invention récente, de formes assez semblables, telles que :

8°-9° la **tikârâ**, jouée simultanément avec la **dâmâmâ**[6], chacune à l'aide d'une baguette;

10°-11° la **dagarâ** et le **jhâridap**[7], également accouplés;

12°-13° ou bien les deux **khoradaks** (fig. 291)[8], que

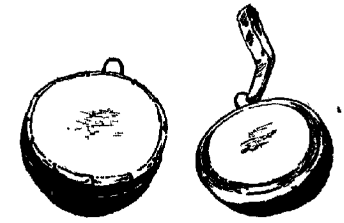


Fig. 291. — *Khoradak* (Mahillon, *ouvr. cité*, nos 29 et 30).

frappent les doigts et la paume de la main. L'instrument de droite donne une note plus élevée que le plus grand, placé à gauche.

14° **Gatha ou ghutru**[9]. — Tout à fait différent de forme et d'objet est le *gatha* ou *ghutru* (fig. 292), instrument ancien, ressemblant à un vase arrondi à large goulot, dont l'extrémité inférieure est ouverte et tenue en bas, entre les cuisses de l'exécutant assis à la mode orientale. Il frappe la membrane avec les doigts, le plat de la main ou le poignet, en différents endroits pour modifier le son, avec une grande virtuosité, lance l'instrument en l'air et le rattrape sans interrompre la mesure, et termine l'exécution en le laissant tomber dans ses mains ou sur le sol, comme pour le briser bruyamment. Les musiciens telugus le manient avec une véritable dextérité, et le joueur de *vînâ*, à laquelle il sert d'accompagnement, ralentit ou suspend la mesure pour permettre à l'artiste de multiplier ses effets. L'exemplaire du Musée de Bruxelles est en terre cuite.

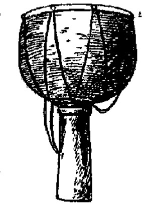


Fig. 292. — *Ghatu* ou *ghutru* (Mahillon, *ouvr. cité*, p. 108).

C. — TAMBOURS DE BASQUE ET TAMBOURINS.

On trouve dans toutes les régions de l'Inde des espèces nombreuses de tambours de basque ou tambourins, différant assez peu de forme, mais réservés aux castes inférieures, aux religieux mendiants, aux troupes de bayadères, bhazanas, etc.; les musiciens professionnels s'en servent rarement.

1° **Dampha ou duffde**[10]. — Le plus grand de ces instruments est le *dampha* ou *duffde*, *duff;* il se compose d'une simple membrane tendue sur un cadre

7. *Id.*, nos 27 et 28.
8. *Id.*, nos 29 et 30.
9. *Id.*, n° 31, p. 108; Day, *ouvr. cité*, p. 105. Comp. *Samg.-ratn.*, VI, 1084.
10. Day, *ouvr. cité*, p. 141; Mahillon (*id.*), n° 15; *Yantra-kosha*, p. 198.
* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Cie.

octogonal de bois, au moyen d'un réseau de sangles minces. On en joue avec les doigts de la main droite, et le médius de la main gauche, armé d'une baguette, frappe également à certains intervalles indiqués par le rythme.

2° **Dârâ ou daera**[1]. — Le *daera* ou *dârâ* se joue d'une façon analogue, mais il est rond, et n'a pas plus de 0m,30 de diamètre. On introduit le pouce de la main gauche dans un trou pratiqué à la partie inférieure de l'instrument, et le médius peut ainsi appuyer contre la membrane, pour hausser le ton.

3°-4° **Dindima et khanjari**[2]. — L'ancien *dindima* ou *dindimi*, comme la *khanjarî* ou *khanjani*, plus petits, ont même forme et servent aux mêmes usages.

5° **Jhânjh-khanjarî**[3]. — La *khanjarî* est parfois pourvue de 2, 3 ou 4 couples de disques de métal, qui s'entre-choquent quand on secoue l'instrument (fig. 293*). A cet effet, des fentes sont pratiquées de distance en distance dans le cadre du tambour, pour recevoir les pièces métalliques; ce cadre est souvent richement ciselé, plaqué d'argent, et revêtu de devises mythologiques. Pour accorder l'instrument, on répand de l'eau sur la membrane de vélin ou de peau. On le distingue sous le nom de *jhânjh-khanjarî*.



Fig. 293*. — *Khanjarî*.

6° **Thambatté**[4]. — Dans les provinces du Sud on rencontre encore un grand instrument rond de l'espèce du *dampha*, de 0m,90 à 1m,22 de diamètre, appelé *thambatté*, qui est souvent associé, dans les exécutions des castes inférieures, avec le cor *kahalay* ou *kombu*.

IV. — Les instruments à percussion en métal.

Les Hindous ont possédé, dès les temps les plus anciens, des spécimens de la plupart des instruments rythmiques ou sonores en métal, imaginés aux diverses époques de la vie de l'humanité. De tout temps les types de la classe *ghana*, cymbales, crotales, castagnettes, etc., ont servi, dans les exécutions musicales hindoues, à marquer la mesure. L'usage des cloches, des clochettes, des gongs, est général dans toute la péninsule, et l'on y rencontre jusqu'au carillon ou Glockenspiel, au xylophone ou claquebois et à l'harmonica-coupe.

Renseignements fournis par les textes sanscrits. — Les variétés de la classe *ghana*[5] dont traite le *Samgîta-ratnâkara* (VI, 15 et 1171-1207) sont : le *tâla*, cymbale; le *kamsya-tâla*, gong en métal de cloche (déjà cité dans l'*Amara-koça*, I, VII, 4); la *ghantâ*, cloche; la *kshudra-ghantikâ*, clochette; la *jaya-ghantâ*, la *kamrâ* ou *kasrâ*; la *çukti* et le *patta*.

La compilation de S. M. Tagore, *Samgîta-sâra-samgraha*[6], permet d'ajouter à cette liste quelques noms supplémentaires : *kara-tâla, kampikâ, todya, gharghara, jhampa-tâla, manjîra, kataryankura*.

Classification adoptée. — Nous classons les instruments de cette nature, dont nous avons relevé l'usage actuel, en 5 subdivisions : A, *Famille des cymbales*; B, *Famille des gongs*; C, *Famille des cloches*; D, *Famille des castagnettes*; E, *Instruments divers*.

A. — FAMILLE DES CYMBALES.

Le mot *tâla* désigne d'une façon générale les cymbales et les gongs hindous[7].

1° **Tâla ou kara-tâla**[8]. — Les *tâlas* ou *kara-tâlas*, « cymbales à mains » (fig. 294*), sont des sortes de coupes, que l'exécutant tient par un gland de soie ou une poignée de bois, et frappe l'une contre l'autre, soit sur les bords, soit en dedans, soit en dehors, de façon à faire résonner des notes en accord avec la voix ou les autres instruments qui l'accompagnent. Il n'est pas rare d'entendre des professeurs émérites jouer des solos d'une exécution curieuse, sinon mélodique, grâce à la variété de la mesure[9].

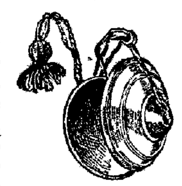


Fig. 294*. — *Tâlas*.

2° **Jhanjâ ou Jharjhari**[10]. — La plus grande espèce de cymbales est appelée *jhânjâ*, *jhanj* ou *jharjhari*; elles ressemblent beaucoup aux cymbales turques ordinaires, et sont employées dans le *nâhabet*, ou bien, associées au gong (*kâmsya-tâla*), dans la rude musique des temples; leur diamètre va de 0m,25 à 0m,30.

3° **Jâlra**[11]. — Les *jâlras* (fig. 295*), plus petites et plus épaisses, sont ordinairement reliées par une corde passée au centre; on les fait tinter à la façon d'une sonnerie électrique.

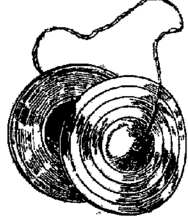


Fig. 295*. — *Jâlras*.

4° **Mandirâ ou manjirâ**[12]. — Une autre variété est la *mandirâ* ou *manjirâ*, appelée, quand ses proportions sont plus grandes, *mahâ-mandirâ*; comme les précédentes, elle sert à marquer la mesure dans les exécutions musicales.

B. — FAMILLE DES GONGS.

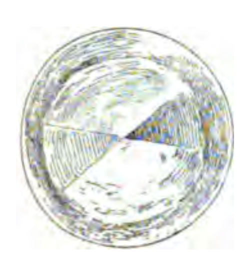
Le gong indien, qui n'a rien de commun avec le gong chinois, est un disque de bronze ou métal de cloche, de 0m,20 à 0m,30 de diamètre, qu'on emploie dans le rituel journalier des temples, ou qu'on fait retentir pour marquer les heures du jour. On le frappe avec un maillet de bois, et le son, d'une puissance de vibration très grande, ressemble assez bien à celui d'une cloche.

On lui donne les noms de *tâla*[13] ou *kâmsya-tâla*, en bengali *kamsi*[14] (fig. 296), *kâmsara*[15] (fig. 297), ou

1. Day (*id.*), p. 141; Mahillon (*id.*), n° 18; *Yantra-kosha*, p. 210.
2. Day (*id.*), p. 141; Mahillon (*id.*), nos 16 et 17; *Yantra-Kosha*, p. 166 et 200.
3. Day (*id.*), p. 141; Mahillon (*id.*), n° 19; *Yantra-kosha*, p. 108.
4. Day, *ouvr. cité*, p. 141.
5. La *Râyapasenî* jainiste énumère (p. 89 et suiv.) un certain nombre de ces instruments : *tala, tâlo, kalaçi, kamsyatâla, kamsika, ghantâ, kshudraghantâ, hemajâla, khinkhini*.
6. P. 198.
7. Voir encore, pour ce mot, chap. IV, p. 297.
8. Day, *ouvr. cité*, p. 143; Mahillon (*id.*), nos 3, 4.
9. Meadows Taylor, *ouvr cité*, p. 244.
10. Day (*id.*), p. 143; *Yantra-kosha*, p. 108 et 186.
11. Day (*id.*), p. 143.
12. Mahillon (*id.*), n° 1 et 2; *Yantra-kosha*, p. 249 et 250.
13. Day (*id.*), p. 104; Meadows Taylor, p. 245.
14. Mahillon (*id.*), n° 5.
15. *Id.*, n° 6.

* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Cie.

encore de *ghari*[1]. Dans le sud de l'Inde, un petit ins-



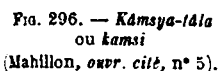


FIG. 296. — *Kâmsya-tâla* ou *kamsi* (Mahillon, *ouvr. cité*, n° 5).



FIG. 297. — *Kâmsara* (*Id.*, n° 6).

trument de cette espèce, joué avec un frappeur en os recourbé, est appelé *jâgatay* ou *semakalam*[2].

C. — FAMILLE DES CLOCHES

L'Inde a connu, de toute antiquité, la cloche (*ghantâ*) et l'a affectée aux offices des temples aussi bien qu'aux usages guerriers, ou bien l'a employée dans les concerts pour marquer la mesure.

1° **Jaya-ghantâ**[3]. — L'ancienne cloche guerrière, *jaya-ghantâ*, se trouve encore aujourd'hui suspendue dans les temples hindous; mais elle n'eut jamais les dimensions des grosses cloches de nos églises.

2° **Ghantâ**[4]. — Les dimensions de la cloche ordinaire ou *ghantâ* (fig. 298) ne dépassent guère 0m,30 en hauteur et 0m,15 en diamètre.

3° **Kshudra-ghantâ**[5]. — La petite cloche, *kshudra-ghantâ*, fait partie de l'orchestre hindou.

4° **Sapta-ghantikâ et sapta-svarab**[6]. — Il en est de même d'un instrument plus récent, formé de 7 petites clochettes alignées, *sapta-ghantikâ*, ou de 7 plaques de métal, *sapta-svarab*, qui se frappent avec un petit marteau recouvert de feutre: c'est le *Glockenspiel* ou carillon indien.

FIG. 298. — *Ghantâ* (Mahillon, *ouvr. cité*, n° 8).

5° **Kshudra-ghantikâ ou ghunghura**[7]. — De petites clochettes (ou grelots), *kshudra-ghantikâ*, attachées aux chevilles, sont encore employées par les bayadères ou nautch-girls; on les appelle aussi *ghunghura*, *gungurû*, ou *gharghara*, ou encore *gajelu*. Elles sont le symbole de la profession des danseurs-chanteurs des deux sexes; et, comme pour le cordon sacré des brâhmanes, leur prise de possession donne lieu à une sorte d'investiture, qui lie pour la vie la danseuse ou la chanteuse à sa profession. « On a attaché les clochettes », l'expression est passée en proverbe pour indiquer une promesse, un vœu dont on ne peut se dégager. Aucun danseur, aucune danseuse, ne se les passe aux chevilles sans les porter d'abord à son front et à ses yeux, en murmurant une courte invocation à quelque divinité hindoue ou mahométane[8].

1. *Id.*, n° 7; Day (*id.*), p. 104.
2. Day, *ouvr. cité*, p. 104.
3. S. M. Tagore, *Short Notices*, p. 14.
4. Mahillon, *ouvr. cité*, n° 8; *Yantra-kosha*, p. 173-176.
5. *Id.*, n° 9.
6. Day (*id.*), p. 105, 106; S. M. Tagore, *Short Notices*, p. 32.
7. Day (*id.*), p. 104, 105.
8. Meadows Taylor (*id.*), p. 246.

Leur doux tintement se mêle, non sans agrément, aux chants ou à la musique qui accompagne la danse; elles servent non seulement à marquer la mesure, mais à souligner l'accord de la danse et de la musique.

6° **Nûpura**[9]. — Quelquefois ces assemblages de grelots sont remplacés par des anneaux de métal creux, *nûpuras*, à l'intérieur desquels s'entre-choquent des boules de plomb.

D. — FAMILLE DES CASTAGNETTES

1° **Kurtar ou chittika**[10]. — Le tintement de ces grelots est parfois combiné dans un même instrument avec le cliquetis des castagnettes. Cet instrument, le *kurtar* ou *chittika* (fig. 299*), se compose de deux petits morceaux de bois dur, de 0m,15 de long, aplatis d'un côté et arrondis de l'autre. On le tient dans une main, et on insère d'ordinaire les doigts dans un anneau fixé à chacune des faces arrondies; puis, en refermant la main après l'avoir ouverte, les deux surfaces planes frappent l'une contre l'autre, agitant et faisant résonner les grappes de grelots ou les pièces de métal attachées aux deux extrémités.



FIG. 299*. — *Kurtar* ou *chittika*.

2° **Chacra**[11]. — D'autres castagnettes rondes appelées *chacras* (sc. *cakra*), d'ordinaire en bois et légèrement concaves, se rencontrent aussi dans l'Inde.

3° **Khattala**[12]. — On désigne encore sous le nom de *khattala* ou *khattali* une variété analogue de castagnettes, pouvant être rondes ou carrées, en bois ou en fer indifféremment. Leur effet, assez semblable à celui des très petites cymbales, n'est pas sans agrément entre des mains habiles.

E. — INSTRUMENTS DIVERS

L'Inde a connu encore quelques instruments d'une nature particulière, qu'on peut rattacher à la classe *ghana*.

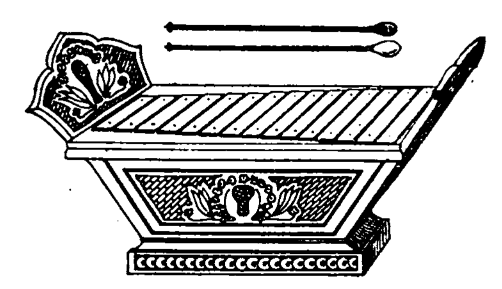


FIG. 300. — *Kinnery* (Clément, *Hist. de la mus.*, p. 130).

1° **Jâlatharangini**[13]. — La *jâlatharangini* est une sorte d'harmonica, formée de coupes de porcelaine ou de terre cuite, qu'on accorde dans le ton voulu en

9. Mahillon, *ouvr. cité*, n° 13; *Yantra-kosha*, p. 109.
10. Day (*id.*), p. 145.
11. *Id.*, p. 145.
12. *Id.*, p. 145; Mahillon (*id.*), n° 10; *Yantra-kosha*, p. 167.
13. Day (*id.*), p. 105.
* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Cie.

remplissant plus ou moins d'eau les récipients. On en joue à l'aide de 2 baguettes minces recouvertes de feutre ou garnies de liège. Son usage remonterait au moins au VIIIe siècle de notre ère.

2° **Kinnery**[1]. — Il existe d'autres instruments de même genre, sortes de xylophones, où les coupes sont remplacées par des lames sonores de bois ou de métal, de nombre et de forme variables.

Le *kinnery* (fig. 300) décrit par Fétis a 17 lames, dont la composition est un mélange de cuivre, d'argent et de bismuth. Sa longueur est de 0m,70; son timbre est pur et a beaucoup d'éclat.

CHAPITRE VII

EXÉCUTION INSTRUMENTALE. — ORCHESTRES. CONCERTS. — TROUPES DE MUSICIENS.

L'exécution instrumentale dans ses rapports avec les autres éléments du Samgîta. — Nous avons vu que l'union de la musique instrumentale (*âtodya, vâdya,* etc.) et du chant, avec la danse, la poésie et l'action scénique, constituait ce qu'on appelait le *gândharva,* ou encore, en raison de la supériorité du chant sur les autres éléments composant cet ensemble, le *samgîta*[2]. Toutefois, l'exécution instrumentale avait, cela va sans dire, son emploi en dehors de cette sorte de concert de divers arts en vue de l'œuvre complète. Elle pouvait être considérée[3] comme unie au chant seul, auquel elle servait d'accompagnement, *gîtâ-'nuga;* ou bien accompagner la danse seule, *nrittâ-'nuga;* ou encore soutenir et accompagner ces deux éléments combinés; elle pouvait enfin être employée seule (*çushka*), sans le chant (dans les *nirgîtas* ou *bahirgîtas* du théâtre, par exemple), sans la danse et la mimétique, et elle recevait alors le nom de *goshthi,* ou de *çushka-vâdya.*

Orchestre complet ou réduit. — De même, la réunion des divers instruments de musique appropriés pouvait, et devait dans certains cas, composer une sorte d'orchestre complet (*sarvâ-'todya*); dans d'autres cas, au contraire, le nombre des instruments prenant part à l'exécution était réduit. Leur emploi était donc assujetti à des règles précises, et variait suivant les circonstances et les situations, dans la vie sociale comme au théâtre.

L'orchestre scénique. — Le *Nâtya-çâstra* donne la composition de l'orchestre scénique[4]. A un certain moment, vers le début de la représentation du drame *nâtaka,* une batterie de tambour se fait entendre dans la coulisse : elle correspond à nos trois coups. On dépose alors sur la scène le tapis (*kutapa-vinyâsa*) où l'orchestre doit prendre place. Puis a lieu la descente sur la scène : les chanteurs sortent de la coulisse par les deux portes et se disposent avec les musiciens sur le tapis. Le tambour (*mârdangika*) se place face à l'orient avec les autres timbaliers (*pânavaka* et *dârdurika*) à gauche; à droite, face au nord, se met le premier chanteur (*gâyaka*), qui fait en quelque sorte fonction de chef d'orchestre, et bat la mesure en chantant; il a à sa gauche le joueur de luth (*vainavika*), puis le joueur de *vîpancî* (*vaipancika*), et la flûte (*vamça-vâdaka*), et en face de lui le groupe des chanteurs et des chanteuses.

Les autres orchestres. — Il va de soi qu'en dehors du théâtre l'orchestre n'était pas réduit aux seuls instruments indiqués par Bharata, mais que d'autres instruments en plus ou moins grand nombre pouvaient, suivant les cas, entrer dans sa composition. On est fondé à supposer que tous les instruments ne jouaient pas seulement à l'unisson dans les ensembles, mais quelques-uns au moins à l'octave; et même nous avons vu que les tambours et les chalumeaux, par exemple, accompagnaient à la quarte ou à la quinte, voire à la tierce[5], etc.

Occasions où l'orchestre complet entrait en jeu. — Dans la vie sociale, comme au théâtre, l'orchestre était au complet lors des grandes cérémonies, ou alors qu'il s'agissait de fêter une circonstance heureuse. Parmi les occasions où tous les instruments (*sarvâ-'todya*) entraient en jeu, les textes sanscrits énumèrent[6] : le sacre d'un roi, les processions, un festival ou jubilé, toutes les grandes solennités, un mariage, la prise du cordon sacré dans la caste brâhmanique, un événement extraordinaire, un présage de calamité, les luttes (organisées sur la scène[7] ou ailleurs), les alarmes, les batailles, les mêlées, la représentation du drame *nâtaka,* les circonstances où dominaient les sentiments de l'héroïque ou du terrible; — et encore : le retour d'une personne chère, la prise de possession d'une ville ou d'une maison, la naissance d'un fils, les rites propitiatoires pour la fondation et l'érection du théâtre[8], etc., etc.

Occasions où un orchestre réduit intervenait. — Au contraire, l'orchestre était réduit dans les cérémonies moindres, dans les circonstances tristes ou pénibles, ainsi que dans les intervalles des chants et des danses sur la scène[9].

Effets du jeu instrumental. — Le jeu des instruments, ajoutent les textes sanscrits[10], donne de l'énergie, développe l'héroïsme, émeut le cœur et chasse le mal et l'impureté. C'est ainsi qu'au théâtre, dans le préambule de la représentation, qui comprend une série d'actes et de rites religieux destinés à écarter tous les obstacles, l'orchestre fait entendre les diverses parties du *nirgîta* dans le but d'amadouer les mauvais génies (*daityas, dânavas, rakshasas*), de les empêcher, par le plaisir qu'ils prennent à cette exécution, de troubler le spectacle[11]; — ou encore, car la légende se contredit, dans le but de les effrayer et de les chasser par le bruit des chants et les sons de l'orchestre, qui accompagnent la récitation de la *nandî,* sorte de bénédiction ou de prière propitiatoire[12].

L'orchestre hindou moderne, sa composition[13]. — L'orchestre hindou est habituellement composé aujourd'hui des instruments suivants[14] : 2 *sârangîs*

1. Fétis, *ouvr. cité,* t. II, p. 308-309.
2. Voir chap. IV, p. 285.
3. *Samg.-ratn.*, VI, 16-17.
4. Ch. XXXIII (cité dans notre *Contribution à l'Étude de la musique hindoue,* p. 80, note 10). Comp. S. Lévi, *Théâtre indien,* p. 370.
5. Voir chap. VI, p. 355, 358.
6. *N.-ç.*, XXXIII, 21 et suiv.; II, 39; III, 92; — *Samg.-ratn.*, VI, 19-21; VII, 14-15.
7. *N.-ç.*, III, 92 : au son de tous les instruments, parmi lesquels sont cités les *çankhas, dundubhis, mridangas* et *panavas.*
8. *N.-ç.*, II, 39.
9. *Samg.-ratn.*, VI, 21.
10. *Id.*, VI, 22.
11. *N.-ç.*, V, 40.
12. *Id.*, XXXVI, 23-28. — Comp. chap. I, p. 260, et chap. III, p. 276.
13. Day, *ouvr. cité,* p. 93.
14. Tous ces instruments ont été étudiés dans le chapitre précédent, auquel nous renvoyons une fois pour toutes.

et 1 *tamburi* (instruments à cordes); 1 *mukavind* ou hautbois; 1 *mathala* ou une paire de *tablás* (tambour, timbales); 1 *çruti* ou cornemuse. Parfois, dans le sud de l'Inde, à la *sârangî* on substitue un violon européen, accordé à la façon d'une *vînâ* ou d'une *sârangi*, et à la *mukavind* une clarinette. On fait encore usage, pour les exécutions musicales, de cymbales et de diverses espèces de cloches, et on goûte assez l'emploi occasionnel de l'harmonica appelée *jála-tharangini*, ou du carillon indien, la *sapta-ghantikd*.

Soirées mondaines, concerts[1]. — Dans les soirées mondaines que s'offrent les personnes des classes élevées, l'usage est de s'assurer le concours de quelques instrumentistes, et d'organiser des concerts où la *vinâ*, employée seule ou en paire, joue le principal rôle, avec accompagnement d'un *mathala* ou d'une paire de *tablás* et d'un *gatha*.

Réunions musicales cultuelles, ou bhazanas[2]. — Les membres des différentes castes ou sectes organisent également entre eux, à dates fixes, des réunions cultuelles, soit dans des maisons particulières, soit dans les temples : on y chante des hymnes religieux, *kirthanas, gîtas* et *kruthis*, au son d'instruments variés. L'usage de ces exécutions musicales, appelées *bhazanas*, est universel. L'orchestre, plus ou moins complet suivant les moyens des groupes organisateurs, comprend soit 2 *tamburis*, 2 *sárangis* ou 2 violons, 1 *mathala*, 1 *çruti*, 1 *sitâr*, et une paire de *tablás*; — soit 1 *tamburi*, 1 *sarangi*, 1 *mathala*, 1 *sitâr*, une paire de *tâlas* (cymbales) et une paire de *tablâs*; — soit encore seulement 1 *tamburi*, une paire de petites cymbales, 1 tambour ou 1 tambourin vulgaire, comme la *khanjari*.

Dans les hautes classes, on se met en frais pour se procurer de bons artistes et obtenir une exécution parfaite. Chez les gens du commun, on sacrifie tout au bruit : chacun à tour de rôle, pour montrer sa dévotion, chante en tournant sans égard au ton et à la mesure, tandis que les camarades battent les tambours, ou soufflent dans une espèce de sifflet appelé *sillu*, en employant tels autres instruments qu'il leur convient; et le tout produit, comme on peut l'imaginer, une véritable cacophonie.

Musique des temples[3]. — Les temples ont leur musique spéciale. Chez les *lingâyits*, « porteurs de phallus », et les autres sectes çivaïtes, on l'appelle *kâradisameld*, du nom de la grande timbale conique qui y joue le rôle principal, et dont le rythme particulier peut se traduire par la notation ♫ ♫ ♫ | ♩. ♩. |, pour les airs légers et vifs, et ♫ ♬ 𝄾, pour ceux d'un caractère triste et funèbre.

Sur la côte de Malabar et au Travancore, on lui donne le nom de *sopânam*, « degré », du fait que, dans chaque temple de quelque importance, des exécutants, placés sur les marches conduisant à l'autel principal, interprètent pendant certains offices une musique vocale et instrumentale particulière.

Les cloches et le gong[4]. — L'emploi du gong (*kâmsya-tála*) et de la cloche (*ghantá*) se retrouve partout. Il n'est pas une cérémonie du culte qui ne commence sans un tintement de clochette, répété de temps en temps selon le rituel. Cet usage de la cloche aux offices, commun à la plupart des religions et des sectes hindoues, paraît, aussi bien que celui du chapelet, avoir été emprunté à l'Inde par l'Eglise chrétienne, grâce à l'intermédiaire des bouddhistes[5].

Les musiciens mendiants des rues[6]. — Il existe plusieurs sortes de mendiants des temples et des rues, tels que les Dasaris vishnouites, dont l'instrument préféré est un petit tambour de côté, appelé *dinni*, tels que les Andis, sorte d'outcasts çivaïtes, qui frappent le petit gong *semakalam*. Les uns et les autres portent souvent un cor, et mendient leur vie en chantant de plaintives ballades au coin des rues.

Troupes de musiciens ou melas[7]. — A côté de ces mendiants isolés, il y a de véritables troupes organisées de musiciens professionnels, ou *melas*, dont le métier est de se faire entendre dans les cérémonies des temples, les quêtes, les noces et fêtes et les divers « tamâshas » des rues. Dans le sud de l'Inde, ces compagnies nomades se recrutent surtout dans une caste de barbiers telugus, appelée *mangala-vândlu*, d'où le nom donné à leur musique bruyante et discordante, où la mélodie, si l'on peut dire, est entièrement étouffée par le cliquetis des cymbales, le bruit incessant du tambour, le bourdon perçant et prolongé des cornemuses; et qui, remarque plaisamment le capitaine Willard, gagne à être entendue à une certaine distance.

Le nombre des instruments employés par ces *perya-melas* ou *patha-melas* (musiques des rues) varie beaucoup : il peut aller de 4 jusqu'à 30. Elles comprennent généralement soit 1 ou 2 *nâgasâras*, 1 *çruti*, 1 tambour (*dhol*), une paire de cymbales (*jhanj*); soit 1 *mukavinâ*, 1 flûte, 1 flageolet, 1 *çruti* et 1 tambour (*dhanki*)...; mais il n'est pas rare de leur voir donner la préférence à des instruments de fabrication européenne, à de vieilles clarinettes, des flûtes et des fifres.

La musique du nâhabet[8]. — Une institution bien particulière à l'Inde est celle du *nâhabet* (qu'on prononce *nôbot*). C'est une sorte de fanfare que certaines personnalités hindoues ou mahométanes, certains princes spirituels (*gurus* ou *svâmins*), certains temples ou sanctuaires, ont, par privilège spécial, le droit d'attacher à leur service. Postée sur les *nâhabet-khanehs*, c'est-à-dire sur les terrasses, les balcons, les tours, les portes des villes, des palais, des temples ou des forteresses, elle sonne, à heures fixes du jour et de la nuit, des airs non notés, transmis par la tradition, d'un caractère très particulier, d'un effet sauvage, d'un charme impressionnant, surtout quand ils se font entendre au milieu du silence de la nature endormie.

Dans ses *Aîn-i-Akbari* (vol. I, *Aîn* 19)[9], Abul-Fazl donne d'intéressants renseignements sur la composition de l'orchestre du *nâhabet*, installé dans le palais des empereurs mongols, *Naqqarah-khanah*, et sur les diverses parties de l'exécution musicale à laquelle il y était procédé. « Autrefois, la troupe se faisait entendre quatre *gharis* avant le commencement de la nuit, et de même quatre *gharis* avant le lever du jour; aujourd'hui, elle joue d'abord à minuit, au moment où le soleil commence son ascension, puis, la seconde fois, à l'aurore. Un *ghari* avant le lever du

1. Day, *ouvr. cité*, p. 92.
2. Day, *ouvr. cité*, p. 93.
3. *Id.*, p. 94.
4. Meadows Taylor, *ouvr. cité*, p. 245.
5. A. Barth, *Les Religions de l'Inde*, p. 134. Un des personnages de la trinité hindoue ou *trimurti*, à Elephanta, est représenté tenant en main une cloche (Day, *ouvr. cité*, p. 95).
6. Day, *id.*, p. 95.
7. *Id.*, p. 95.
8. Meadows Taylor, *ouvr. cité*, p. 249, 250.
9. Voir, pour plus de détails, *The Naqqarah-khanah, and the Imperial Musicians*, p. 211-216. Comp. chap. II, p. 272, 273; ch. I, p. 266.

soleil (avant minuit?), des musiciens se mettent à jouer du *surna* (chalumeau) et éveillent ceux qui sont endormis; et un *ghari* après le lever du soleil, ils exécutent un court prélude, au cours duquel ils battent quelques coups de *kuwargah* (timbale), soufflent de la grande trompette (*karana*), du *nafir* (petite trompette), et jouent des autres instruments, à l'exception de la timbale *naqqarah*. Après une courte pause, les *surnas* se font entendre à nouveau, sur l'indication de jouer donnée par les *nafirs*. Une heure plus tard, les *naqqarahs* commencent à résonner, et tous les musiciens entonnent le *chant de bénédiction*[1]. Après quoi, ils exécutent 7 sortes de compositions... »

Parmi les instruments de musique employés dans le *Naqqarah-khanah*, l'ouvrage d'Abul-Fazl mentionne : 1° le *kuwargah*, ou timbale au son sourd, communément appelé *damamah*, dont il y a environ 18 paires; 2° le *naqqarah* (ou grande timbale *nâgarâ*), 20 paires; 3° le *duhul* (timbale *dhol*), 4 exemplaires; 4° le *karana* (ou *kurna*, grande trompette d'or, d'argent, de cuivre ou d'autre métal), dont on ne joue jamais moins de 4 à la fois; 5° le *surna* (chalumeau), 9 exemplaires du type persan ou hindou; 6° le *nafir* (*nafari*, petite trompette), 1 exemplaire de chaque type persan, européen et hindou; 7° le *sing* (ou cor, *çringa*), en forme de corne de vache, qui va par paire; 8° le *sang* (grandes cymbales, *jhanjâ*), 3 paires. »

L'empereur Akbar lui-même ne craignait pas de faire sa partie dans le *nâhabet*. « Sa Majesté a une connaissance de la science musicale qui dépasse celle que peut avoir un musicien accompli, et possède également un grand talent d'exécution, spécialement sur le *naqqarah*[2]. »

Aujourd'hui[3], le *nâhabet* ne se compose pas d'un aussi grand nombre d'instruments. La plupart des *nâhabet-khânehs* possèdent seulement 1 paire de grands *nâhabets*; 2 paires de *nakkeras*, avec d'autres tambours au besoin; 1 *kurna*, si le rang du maître le comporte; 1 ou 2 *tuturis*; 1 paire ou 2 de cymbales; 1 ou 2 *nâgasdras*, accompagnés de leur bourdon de cornemuse; et parfois 1 ou 2 *nugs* ou flûtes à bec. Aussi l'effet produit par ces orchestres modernes est-il moins imposant qu'il pouvait l'être autrefois.

La musique des nautchs[4]. — Les concerts-pantomimes appelés *nautchs* dans l'Inde actuelle, par corruption du sanscrit *nâtya* (danse mimiquée, représentation théâtrale), et que nous connaissons sous le nom plutôt impropre de *danses des bayadères*, ont leur musique spéciale, désignée par les termes *taffa* ou *keylika*, et sont exécutés par des musiciens et danseurs des deux sexes, tout à fait de second ordre. Ils appartiennent à une caste spéciale, dénommée *mela-kâra-jâti* dans l'Inde méridionale; leur troupe constitue le *chinna-mela*[5]. L'orchestre usuel se compose de 2 *sârangis* (ou de 2 violons accordés à la mode hindoue), d'une paire de timbales (*mridanga* ou *tabla*), de 1 bourdon de cornemuse (*çruti-upanga*) et d'une paire de cymbales (*tâlas* ou *jâlras*)[6].

Le spectacle[7] commence habituellement par un chant de bienvenue ou de bénédiction (*mangala*), dont les paroles saluent les principaux personnages présents; puis le chef de la troupe, tenant en main les cymbales, fredonne ou chante une espèce d'accompagnement, *konnagolu*[8], scandé par le bruit des cymbales, et auquel s'ajoute le tintement des clochettes attachées autour des chevilles des danseuses. Pendant ce temps, les autres artistes, abandonnés à eux-mêmes, jouent et parfois chantent en chœur en toute indépendance, sans se préoccuper de la mesure et du pas des danseuses, tel ou tel air ou *râga*, très doucement. La danse terminée, le véritable concert-pantomime commence. On exécute surtout des *javadis* et des *pathams*; une voix chante le solo, et le chœur reprend doucement le refrain. Les *nautch-girls*, pour nous servir de l'expression anglo-indienne, ou bayaderes, miment le chant, en avant des musiciens. Leur danse consiste surtout à rendre exactement les sentiments et les passions qu'expriment les paroles chantées, à l'aide de gestes, d'attitudes, de mouvements lents des bras et du corps et de jeux de physionomie, dans lesquels elles mettent plus ou moins de retenue ou de hardiesse, suivant la qualité des spectateurs. Parfois le soliste chante des strophes sanscrites ou *astapathis*; et les instruments jouent une sorte d'accompagnement doux et monotone, sans mesure bien définie, qui soutient la voix ou alterne avec elle. On termine ces spectacles-pantomimes — bien particuliers aux peuples orientaux, et auxquels les spectateurs étrangers, désappointés, trouvent généralement peu de charme, faute d'en comprendre et d'en apprécier le véritable caractère[9] — par la reprise du *mangala*.

A vrai dire, la plupart des troupes de *nautchs* ne sont pas composées d'artistes de premier ordre; et ce n'est pas par le spectacle de ces exhibitions qu'on peut se faire une idée exacte du caractère de la danse et de la musique hindoues.

1. Ce chant était probablement analogue au *mangala* par lequel se commencent et se terminent toutes les exécutions musicales dans l'Inde (V. chap. V, p. 308).

2. Comp. chap. I, p. 266.

3. Day, *ouvr. cité*, p. 96.

4. Day, *ouvr. cité*, p. 97.

5. Le mot *chinna* signifie, en sanscrit, prostituée.

6. « Huit bayaderes s'avancent avec un pas balancé; elles sont entourées de joueurs de tambour, de flûte, de cymbales antiques, d'une sorte de biniou *dont la note unique va faire* la base de tout le concert. » (R. de Bonnières, *Mémoires d'aujourd'hui*, 3e série, « Les Bayadères de Madura », p. 327. Paris, Ollendorff, 2e éd., 1888.)

7. Comp., chap. VIII, p. 374, les descriptions de *nautchs* par quelques voyageurs.

8. Voir chap. V, p. 337-378.

9. « Ces danses paraissent insipides à la plupart des Européens. Il en fut de même pour moi pendant le premier quart d'heure; mais, en pénétrant mieux le détail infini des gestes, des attitudes, des frémissements et des menus jeux de physionomie, je m'attachai peu à peu a ce spectacle avec un intérêt dont je ne me serais pas d'abord cru capable. C'est que, par de tres petits mouvements, les levres ont mille façons de sourire, les yeux de s'exprimer, les joues de bouger, le front de s'éclaircir, le cou de se raidir, la poitrine de se contracter, les bras de s'amollir, les paumes de se crisper, les pieds de se déplacer, le corps de se tordre. Il semble que les générations de danseuses, par leurs études traditionnelles, aient soumis plus de muscles a l'action directe de la volonté.

« Ce qui fait que, pour commencer, l'Européen ne se plait pas à cet amusement, c'est qu'il n'a pas l'œil assez exercé pour démêler les nuances de ces mouvements et leurs tressaillements successifs; que, par manque d'éducation, sa vue reste grossiere. Il faut de l'attention pour s'intéresser à cette mimique, être très près regardant pour en comprendre toutes les délicatesses, avoir une sensualité patiente et raffinée pour s'y passionner. Comment faire croire à la vivacité française qu'on peut éprouver un charme particulier a suivre pendant dix minutes la lenteur du mouvement progressif qu'il faut à de beaux yeux fermés pour se rouvrir?

« Mais une fois qu'on s'est initié et qu'on a pris goût, l'on comprend tout sans effort; alors la fraicheur d'éventail qu'entretiennent autour de vous ces corps toujours en mouvement vous berce; sous l'action de cette musique traînante sans grands écarts de tonalité, tout languit en vous, et l'on rêve les yeux ouverts devant des visions qu'on peut toucher. » (R. de Bonnières, *ouvr. cité*, p. 328-329.)

Comp. *Dans l'Inde du Sud* (I, p. 157-167, *La Bayadère de Tanjore*) de M. Maindron, a qui il fut donné d'avoir, par moments, « la vision de l'Inde véritable, de cette Inde qu'on ne voit pas, de cette Inde fermée à l'Européen qui, s'il en a forcé les places et soumis les nations, n'en peut que par surprise entrevoir un pauvre détail... »

CHAPITRE VIII

CARACTÈRES DE LA MUSIQUE DE L'INDE

Jugement d'ensemble sur la musique de l'Inde. — Quel est le caractère de la musique de l'Inde, que nous venons d'étudier à différentes époques de son histoire? Quel jugement peut-on porter sur la théorie musicale de l'époque classique, qui s'est, comme nous l'avons vu, transmise sans grands changements, à travers les traités des divers auteurs, jusqu'à nos jours? Quelle impression peuvent produire sur les esprits des Occidentaux les manifestations de cet art original et bien national, qui, depuis de si nombreux siecles, a servi et sert encore aux institutions religieuses et profanes, comme aux plaisirs et au délassement des innombrables populations auxquelles se sont étendus les bienfaits de la civilisation indienne?

Nécessité de faire abstraction de nos préférences actuelles. — Pour répondre, avec quelque chance de vérité et d'exactitude, à ces questions complexes et délicates, il convient tout d'abord de faire abstraction de nos idées parfois trop absolues en matière musicale, et de bien nous pénétrer de cette idée qu'il y a eu, qu'il y a et qu'il pourra y avoir encore, de par le monde, une musique différente de celle à laquelle nous sommes habitués aujourd'hui.

Les nombreux dialectes de la musique. — Comme on l'a dit[1], « la gamme des sons parlés est variable selon les temps et les pays. Il en est de même des dialectes de la musique. Chaque civilisation a adopté une ou plusieurs gammes, constituées, selon son degré d'avancement, plus ou moins scientifiquement ou arbitrairement, en dehors desquelles tout lui semble barbare ou anormal. Cette impression est fausse. Il existe d'autres modes que notre gamme majeure, notre gamme mineure sous ses deux formes, et notre gamme chromatique enharmonisée par le système du tempérament[2]. Tous les vieux modes subsistent par cela même qu'ils ont existé et qu'ils ont eu leur raison d'être logique, tous les modes exotiques méritent d'être connus et étudiés. Et c'est peut-être dans un retour vers l'emploi de ces multiples tonalités mélodiques, d'une richesse expressive et pittoresque inépuisable, combinées et revivifiées par l'admirable technique harmonique de nos jours, embellies et parées des trésors de l'orchestration qui progressera encore, que réside l'avenir prochain de l'évolution musicale. »

Relativité des lois et des principes esthétiques. — « Le sentiment de la musique, remarque Fétis[3], chez les nations comme chez les individus, est en raison de la conformation du cerveau... Les relations des sons n'affectent pas de la même manière les peuples de races différentes; ce qui charme l'une déplait à l'autre. » Un des musiciens les plus compétents de l'Inde, T. M. Venkataçesha Çastri, déclare que notre musique européenne, jouée sur le piano ou l'harmonium, parait discordante à ses compatriotes; accoutumés à la mélodie simple, ils sont déconcertés lorsqu'ils entendent plaquer sur le piano un accord de cinq ou six notes[4]. De même, les tonalités de la musique hindoue reposent sur des principes antipathiques à notre sentiment. « En nierons-nous la réalité? Leur opposerons-nous notre gamme diatonique, affirmant qu'elle seule est dans la nature? Démontrerons-nous notre proposition par des théories basées sur les longueurs proportionnelles des cordes et sur les harmoniques des tubes sonores? Qu'importe tout cela pour des peuples autrement organisés, dont l'instinct musical s'est manifesté dans des conditions différentes, et qui ont affectionné ces petits intervalles de son qui mettent notre oreille au supplice?... Il y a eu, il y a encore des peuples conformés d'une autre manière, lesquels n'ont pas été pour cela privés des jouissances que procure la musique[5]. » Comme le faisait observer encore Helmholtz, « ... les gammes, les modes et les modulations ont subi de nombreuses modifications, et cela non seulement chez les peuples incultes ou sauvages, mais même dans les périodes historiques et chez les nations où la civilisation humaine s'est épanouie dans toute sa fleur. — Il en résulte, et cette proposition n'est pas toujours prise en considération par les théoriciens et les historiens actuels de la musique, il en résulte, dis-je, que *le système des gammes, des modes et de leur enchaînement harmonique ne repose pas sur des lois naturelles invariables, mais qu'il est, au contraire, la conséquence de principes esthétiques qui ont varié avec le développement progressif de l'humanité, et qui varieront encore*[6]. »

Éléments de différenciation des musiques hindoue et européenne. — Ce qui caractérise surtout la musique hindoue, par rapport à la nôtre, c'est :

1° L'emploi dans la trame mélodique, ou plus fréquemment dans les ornements introduits dans la mélodie, d'intervalles moindres que le demi-ton, à peu près analogues à notre quart de ton;

2° La genese toute différente de la gamme, et, par conséquent, la différence de tonalité des échelles musicales-types (*shadja* et *madhyama*), constituées par des intervalles ne correspondant pas exactement à ceux qui séparent les sept notes de notre gamme diatonique, soit majeure, soit mineure;

3° L'emploi — à côté des deux formes de la gamme — de nombreuses échelles diatoniques, ou modes, où l'ingéniosité hindoue s'est donné libre carrière dans le choix des intervalles, pour varier le dessin mélodique;

4° La non-identité de la tonique ou de l'initiale avec la note finale, et conséquemment la faculté de terminer la mélodie par une note autre que la tonique;

5° L'absence de silences et de soupirs, au moins dans la notation classique, et l'habitude de finir sur un temps faible, généralement le dernier temps de la mesure, qui donne aux airs hindous une conclusion indécise et nous les fait paraitre inachevés;

6° La variété et la complexité du matériel rythmique;

7° L'absence de changements de ton ou de modulation, si ce n'est d'un mode à un autre, toutes les gammes commençant par la note initiale *sa;*

---

1. A. Lavignac. *La Musique et les Musiciens*, p. 431.

2. On a souvent, après Helmholtz, fait justement ressortir les imperfections de la gamme dite tempérée. « La musique fondée sur la gamme tempérée doit être considérée comme une musique imparfaite, très inférieure à notre sensibilité et à nos aspirations musicales. Si nous la supposons et même si nous la trouvons belle, cela provient uniquement de ce que notre oreille a été systématiquement faussée depuis l'enfance. » (Blaserna et Helmholtz, *Le Son et La Musique*, 2e édit., p. 120.)

« L'oreille ne s'est habituée aux perpétuels à peu près du tempérament qu'au prix d'une partie de sa sensibilité naturelle » (A. Laugel, *La Voix, l'Oreille et la Musique*, p. 1.4)

3. *Histoire de la Musique*, t. II, p. 1.

4. Cité par le cap. Day, p. 59.

5. Fétis, *ouvr. cité*, t. II, p. v, vi.

6. Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique*, p. 306.

8° Le caractère homophone et purement mélodique de la musique hindoue.

Nous allons reprendre un à un ces 8 éléments de différenciation que nous venons de distinguer, pour essayer d'en expliquer l'origine et la raison d'être, ou d'en montrer la conséquence et l'influence sur les destinées de la musique hindoue.

1° Emploi du quart de ton; son existence réelle dans la théorie et dans la pratique musicales hindoues. — Il est absolument indéniable que la théorie hindoue connaît un intervalle de son que nous pouvons assimiler à notre quart de ton (il en diffère à peine de plus d'un *comma*), et que cette *çruti*, pour lui donner son véritable nom[1], est employée, depuis un lointain passé et aujourd'hui encore, dans la pratique musicale. Toute la technique hindoue repose sur la division de l'octave en 22 de ces intervalles; ce qui ne veut pas dire que la mélodie procède uniquement par quarts de ton : jamais, en aucun temps et chez aucun peuple, il n'y eut de chants de cette espèce. Une pareille musique « nous endormirait, nous jetterait dans une langueur rêveuse et stupide, si elle montait et descendait toujours par gradations insensibles l'échelle des vibrations sonores[2]. » La trame de la mélodie hindoue est donc tissée sur une gamme diatonique, progressant par intervalles déterminés et variables suivant ses nombreux modes, mais toujours divisée, comme dans notre musique européenne, en 7 notes : *sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni*.

C'est cette variabilité de grandeur et de position des intervalles qui distingue les modes entre eux. Or, parmi les 23 espèces d'échelles usitées dans le système de Soma, pour nous en tenir à cet exemple, il en est plusieurs qui ne présentent qu'un simple intervalle d'une *çruti*, de certaines notes à la suivante. Il suffit d'un simple coup d'œil aux tableaux des pages 321-323 (que complète celui de la page 290), pour se rendre compte que c'est bien le cas pour les échelles *vasanta-bhairavî, mâlava-gauda, hambîra, karnatâ, deçâkshî, cuddha-nâta, rîti-gauda, âbhiri, kalyâna, kâmbodi, sâmanta* et *sâramga*[3]. Chaque fois que nous entendons ces notes à intervalles augmentés ou réduits, différents de ceux que nous admettons aujourd'hui, notre oreille est affectée d'un défaut de justesse; mais disons-nous bien qu'il en va de même pour les Hindous, dont nos tons et demi-tons ne satisfont pas davantage la délicatesse auditive.

Le quart de ton, qui existe donc bien — contrairement aux doutes émis par plusieurs musiciens européens mal informés — dans le dessin de la mélodie hindoue, est d'un emploi plus fréquent encore au cours des nombreux ornements et broderies de petites notes, que les exécutants ajoutent à volonté, à propos comme hors de propos, au thème qu'ils ont à interpréter. Dans l'exposé que nous avons eu à faire de certains points de la théorie de Soma, nous avons signalé et défini quelques-unes de ces délicates nuances d'intonation qu'indique sa notation originale[4], et qui, admises déjà par la théorie antérieure, ont été d'une pratique constante jusqu'à l'époque actuelle, à la fois dans la musique vocale et dans la musique instrumentale[5]. Des savants modernes, ignorant tout de l'Inde, ont essayé de nier ces raffinements si appropriés au caractère hindou, et de les réduire à une pure spéculation scientifique. « Ils supposent que ces différences sont si faibles, qu'il faudrait une éducation incroyablement raffinée de l'oreille pour en apprécier l'effet esthétique[6]. » Mais le témoignage unanime des textes[7], les affirmations des musiciens indigènes[8], comme les observations des Européens, qu'un long séjour dans l'Inde a mis à même de bien connaître les procédés de sa musique[9], renversent leur fragile hypothèse.

Constatation du quart de ton chez les Grecs. — On peut répudier, comme le faisait déjà Platon[10], l'usage de ces nuances imperceptibles ou désagréables pour notre organisme; on est cependant obligé d'en reconnaître et d'en admettre l'existence, non seulement dans l'Inde, mais chez la plupart des peuples orientaux et dans la Grèce même. Ici comme là, les intervalles musicaux arrivèrent à se rétrécir jusqu'aux quarts de ton. Les variétés subtiles d'intonation que les Grecs désignaient par le nom de *chroaí* (χροαί, couleurs, nuances), aussi bien que leur genre chromatique et enharmonique, s'étaient, dès avant Pythagore, le créateur de la science acoustique chez les Hellènes, introduits dans la monodie et dans la musique instrumentale.

Son explication par une finesse auditive supérieure. — « Il est naturel, remarque à ce sujet M. Gevaert, qu'un peuple dont la finesse d'oreille était proverbiale dans l'antiquité, ait cherché à utiliser des nuances peu sensibles pour nous autres modernes, absorbés que nous sommes par des combinaisons d'un autre ordre. De toute manière, l'existence d'un art aussi raffiné nous forcerait à admettre chez les anciens un rare talent pour l'exécution musicale, si nous ne savions d'ailleurs, par des rapports dignes de foi, que le public grec et romain montrait à cet égard un goût très éclairé, et relevait avec sévérité la moindre inadvertance du chanteur ou de l'exécutant virtuose[11]. »

Richesse et nuances délicates de la gamme des sons parlés dans l'Inde. — Combien cette remarque judicieuse s'applique plus exactement encore au peuple hindou, dont la phonétique possède tant de

1. Voir chap. IV, p. 280 et chap. V, p. 324.

2. A. Laugel, *ouvr. cité*, p. 87.

3. Dans les 6 premières de ces échelles, c'est entre *mridu-ma* et *ma* que se place cet intervalle réduit à sa plus simple expression; — entre *tîvratara-dha* et *ni* pour l'échelle *rîti-gauda*; — entre *tîvratara-ri* et *sâdhârana-ga* pour l'échelle *âbhiri* et pour *kalyâna*, qui présente encore le même intervalle entre *mridu-pa* et *pa*; — entre *tîvratara-dha* et *kaiçikî-ni* pour *kambodi*; — entre *tîvratama-dha* et *kâkalî-ni* pour *sâmanta*; — enfin de *mridu-pa* à *pa* pour *sâramga*.

4. V. chap. IV, p. 324.

5. Voir chap. VI, p. 341, 343, 354 et 355.

6. Helmholtz, *ouvr. cité*, p. 370.

7. Voir notamment chap IV, p. 286-287.

8. Voir, entre autres, S. M. Tagore, *Six Principal Râgas*, Introduction, p. 7.

9. Parmi lesquels on peut citer, avec les cap. Willard, Day, etc., le cap. Meadows Taylor (Voir chap. VI, p. 355. — Comp. plus loin p. 369 et 375).

10. Le peu d'estime qu'avait Platon pour les genres de musique qui admettent des intervalles plus petits que le demi-ton ressort de ce passage : « Il est plaisant, en effet, Socrate, de voir nos musiciens, avec ce qu'ils appellent leurs *nuances diatoniques*, l'oreille tendue comme des curieux qui sont aux écoutes, les uns disant qu'ils découvrent un certain ton particulier entre deux tons, et que ce ton est le plus petit qu'on puisse apprécier; les autres, au contraire, soutenant que cette différence est nulle; mais tous d'accord pour préférer l'autorité de l'oreille à celle de l'esprit. » (*République*, L. VII.) — On pourrait rapprocher de cette critique la boutade du *Chariot de terre cuite*, où Maitreya se moque de ceux qui vocalisent le *kakali* (intervalle de son minuscule). Comp. ch. I, p. 264.

M. Bourgault-Ducoudray (*Etudes sur la musique ecclésiastique grecque*, p. 2, 3, 4) a reconnu dans la musique byzantine « le fréquent usage d'intervalles altérés d'un quart de ton », et « ces variétés de genres de chant désignés par les anciens sous le nom de χροαί ». Il y voit l'influence de l'Asie et un « empiètement du goût de l'Orient sur celui de l'Occident ».

11. A. Gevaert, *ouvr. cité*, t. I, p. 34. — Comp. Helmholtz, *ouvr. cité*, p. 371.

nuances délicates et subtiles du son parlé, soit en voyelles, soit en consonnes, « dont le besoin ne se fait pas sentir pour nous, que nous n'employons pas, dont nous n'avons même pas l'idée », mais « que toute bouche humaine pourrait arriver à émettre, après une étude plus ou moins prolongée[1].

La langue sanscrite, pour nous en tenir à la principale langue littéraire de l'Inde, a 9 voyelles simples, 4 diphtongues, 33 consonnes proprement dites, 2 autres sons d'une nature particulière (le *visarga* représentant une aspiration très faible, et l'*anusvâra* une résonance nasale), en tout 48 sons représentés par autant de signes. L'alphabet sanscrit comprend donc deux fois autant de signes que l'alphabet grec ou latin. Cette différence est due, en partie, à l'existence dans la langue sanscrite de sons inconnus au grec et au latin, en partie à la perfection d'un alphabet qui exprime par des signes particuliers toutes les nuances de la prononciation[2]. Quoi d'étonnant à ce que cette multiplicité, cette subtilité du son parlé, ait son analogue dans la ténuité de l'intervalle musical-type, ou *çruti;* à ce que l'oreille hindoue perçoive et admette des molécules de son dont notre appareil auditif a perdu l'habitude? Combien de modulations primitives ont été s'atténuant et ont fini par se perdre, par suite d'une sorte d'atrophie de nos organes vocaux et auditifs, et au fur et à mesure que le langage écrit s'est trouvé emprisonné dans des moules d'où il n'est plus sorti? Comme le suppose M. A. Laugel[3], « il peut sembler assez probable que le langage primitif de l'homme, comme l'est encore celui de tout enfant, était un gazouillement, un chant, une modulation, dont le timbre variait par d'insensibles gradations... Tout ce que l'acoustique peut apprendre sur la formation et le développement des langues, c'est qu'elles ont dû avoir, au début, un caractère tout musical et une richesse presque infinie d'inflexions ».

Difficulté de leur perception par les oreilles européennes. — Les Orientaux en général, et l'Hindou en particulier, plus qu'aucun autre peuple gardien fanatique de toutes les traditions, ont conservé quelques-unes de ces nuances phonétiques ou musicales,[1] qui surprennent et déconcertent les oreilles européennes, comme l'indique cette constatation récente d'un Anglais habitant la péninsule, dont on ne niera ni la compétence ni la franchise : « Il faut, toutefois, quelque temps pour que l'oreille européenne s'habitue à saisir ces intonations [musicales]. De même qu'il est difficile d'arriver à prononcer les diverses consonnes *t, d, n, s* [de l'alphabet sanscrit], de même il est très difficile et pour moi impossible de distinguer les subdivisions ténues de notre gamme [hindoue], que l'indigène instruit sait apprécier et peut désigner au fur et à mesure de leur audition[4]. »

2° Genèse de la gamme hindoue. — Le dessin de la gamme hindoue n'a pas été tracé comme celui de la gamme moderne. Il n'y a rien là qui doive nous surprendre : l'histoire de la musique démontre que la gamme n'a jamais été et n'est point chose tout à fait rigide et absolue; que, si elle renferme certains éléments à peu près constants, elle possède en même temps une certaine élasticité dans le choix des autres[5].

Tandis que la théorie moderne, basée sur le système des quintes pythagoriciennes et, plus récemment, sur la connaissance des harmoniques, repose, en Europe, sur les rapports vibratoires des notes, dont les intervalles (c'est-à-dire leur distance exprimée par le rapport de leurs vibrations dans le temps d'une seconde), inégaux dans la gamme dite exacte, ont été égalisés dans la gamme dite tempérée, le fondement de la théorie des Hindous réside dans la *çruti*[6]. Ils ont empiriquement dégagé la division du son musical la plus minime que percevait leur oreille, et ont donné à cette unité sonore le nom de *çruti* (audition). Leur instinct esthétique les avait, d'autre part, amenés à découvrir l'octave, c'est-à-dire l'espace entre deux sons de même nature; cet espace s'est trouvé rempli par 22 de ces quantités irréductibles. Mais, parmi ces 22 sons procédant par intervalles égaux, continus et monotones, leur oreille leur a fait distinguer et choisir 7 sons intermédiaires, dont la distance leur a paru harmonieuse, et qui se trouvaient séparés les uns des autres par des espaces inégaux. Ce furent les 7 notes de leur gamme (*sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni*), distribuées dans l'octave les unes avec 4, les autres avec 3, d'autres avec 2 *çrutis*, c'est-à-dire séparées de la note précédente par 4, 3 ou 2 intervalles équidistants. La gamme diatonique hindoue était créée.

Les deux gammes-types shadja et madhyama. — L'ancienne théorie connaît deux formes de la gamme, *shadja-* et *madhyama-grâma*, sans parler d'une 3e forme purement théorique, *gândhâra-grâma*, « inusitée sur la terre ».

Les deux méthodes, ancienne et moderne, de disposition des çrutis dans l'octave. — Nous avons vu[7] quelle était la disposition de leurs *çrutis*, jusqu'à l'époque moderne où — on ne sait trop quand, ni comment, ni pourquoi — l'habitude est intervenue, postérieurement au traité de Soma (XVIIe siècle), de placer la tonique *sa*, non plus sur le 4e, mais sur le 1er degré de l'échelle, et de la faire suivre, au lieu de la faire précéder de ses 4 *çrutis*, etc. Tous les historiens de la musique européens, et même certains théoriciens indigènes, comme S. M. Tagore, suivent cette dernière méthode, erronée au moins pour l'interprétation de la technique ancienne; car, absolument contraire à la théorie classique, elle ne permet plus de comprendre, comme nous l'avons fait voir, les définitions des rapports des notes et de la formation des gammes[8]. Il y a là une erreur évidente, dont l'effet a été de modifier tous les intervalles de l'octave hindoue, sauf celui de quarte et de quinte.

1° Méthode classique.

Tonalité de la gamme shadja. — Dans la gamme-type ou *shadja-grâma*, — qu'on peut regarder comme constituée par une quinte grave de 13 *çrutis* suivie d'une quarte aiguë de 9 *çrutis*, ou encore par 2 tétra-

1. A. Lavignac, *ouvr. cité*, p. 430, 431.

2. Voir à ce sujet le *Manuel pour étudier la langue sanscrite* d'Abel Bergaigne, Paris. Vieweg, 1884, auquel nous empruntons ces indications grammaticales.

3. *Ouvr. cité*, p. 77, 78, 79.

4. Traduction extraite d'une Lettre à l'auteur de M. E. P. Atkinson, 30 septembre 1898.

5. Comp. plus haut, p. 367. « Certaines nations sont accoutumées à de larges intervalles musicaux... Les vieilles gammes gaéliques n'avaient que cinq notes » (tonique, seconde, quarte, quinte et une note intermédiaire entre la quinte et l'octave); d'autres, au contraire, comme nous l'avons vu (Orientaux, Hindous, Grecs), goûtaient et goûtent encore des subdivisions musicales ramenées au quart de ton. Voir A. Laugel, *ouvr. cité*, p. 110, 126.

6. Voir chap. IV, p. 286.

7. Ch. IV, p. 286-287.

8. Voir plus haut, chap. IV, p. 286, 288, 292-293. — S. M. Tagore (*The Musical Scales of the Hindus*, cité par le cap. Day, p. 15) indique bien l'existence de la méthode ancienne, diamétralement opposée, dit-il, à l'usage moderne; mais il a le tort de ne pas s'y conformer dans son exposé, par suite erroné, de la théorie musicale classique.

cordes de 9 *çrutis*, séparés par les 4 quarts de ton de la quarte à la quinte, — les intervalles sont, répétons-le, de 3 quarts de ton (*çrutis*) entre *sa* et *ri*, de 2 entre *ri* et *ga*, de 4 entre *ga* et *ma*, de 4 entre *ma* et *pa*, de 3 entre *pa* et *dha*, de 2 entre *dha* et *ni*, enfin de 4 entre *ni* et le *sa* d'une octave supérieure[1].

Correspondance avec la gamme européenne tempérée. — Aucun de ces intervalles, sauf ceux de l'octave et de la quarte augmentée (*ma*## = fa #), ne coïncide exactement avec ceux qu'offrirait notre gamme chromatique d'ut majeur, dont on aurait divisé chacun des 12 demi-tons en deux parties égales ou quarts de ton[2]. La lecture du *Tableau comparatif* de la page 294 montre que la *çruti*, un peu plus grande que le quart de ton européen, en diffère de 1 savart, soit d'un peu plus de 1/5 de comma[3]. De même la différence entre l'intervalle de quinte hindoue (de *sa* à *pa*) et notre quinte tempérée (d'ut à sol) est minime : la quinte hindoue serait plus haute de 2σ,2, soit d'un peu plus de 1/3 de comma. Tous les autres intervalles hindous sont plus bas : celui de quarte[4], de 2σ,2; celui de sixte de 6σ,8 (un peu plus de 1 1/4 comma); celui de seconde, de 9σ,12 (un peu plus de 1 2/3 comma). Quant à ceux de tierce et de septième, ils correspondent à nos intervalles de tierce et de septième *mineures*, avec une différence en *moins* de 6σ,8 pour *ga* (un peu plus de 1 1/4 comma), et de 4σ,5 pour *ni* (moins de 1 comma).

Evidemment celles des notes hindoues (*ri*, *ga*, *dha*) qui s'écartent de plus d'un comma de nos intonations modernes sonnent faux à nos oreilles européennes. Nous nous sommes cependant cru autorisé, en partant de *sa* = do[5], à admettre la concordance des notes de la gamme hindoue *shadja* avec celles d'une gamme européenne où la tierce et la septième seraient diminuées, — sorte de mode mineur, « de mode malade », pour nous servir de l'heureuse expression de M. A. Lavignac[6], — et à établir la relation suivante : *sa ri ga ma pa dha ni sa* = do ré mi♭ fa sol la si♭ do.

Correspondance avec la gamme dite exacte. — Si, au lieu de comparer la gamme *shadja* avec notre gamme tempérée, nous la comparons avec la gamme dite exacte, l'écart, plus grand encore pour la seconde, la tierce et la septième, devient de moins de 1/3 de comma pour la quarte et la quinte, de 1/2 comma pour la sixte; et nous avons, comparativement à la gamme (mineure) des physiciens, les différences en savarts suivantes :

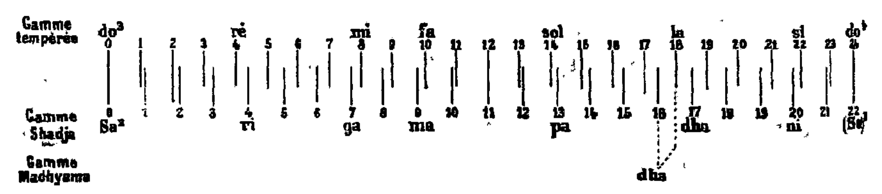
	seconde,	*tierce*,	*quarte*,	*quinte*,	*sixte*,	*septième*.
Différences en plus.	...	...	...	1,7		
— en moins.	10,1	10,7	1,7		2,7	9.

Tonalité de la gamme madhyama. — La gamme *madhyama* ne diffère de la gamme-type que par la position de *pa* un degré plus bas dans l'échelle, ce qui modifie l'intervalle entre *ma* et *pa* et lui donne 3 *çrutis* au lieu de 4, tandis que l'intervalle suivant, de *pa* à *dha*, devient possesseur de 4 *çrutis*. Cette différence d'un quart de ton est insignifiante, c'est-à-dire ne peut se traduire dans notre notation européenne[7].

Correspondance avec les gammes européennes. — La correspondance avec les gammes européennes est donc la même que pour *shadja*, sauf en ce qui concerne la quinte, qui est plus basse de 11σ,4 (plus de 2 commas), au lieu d'être plus haute de 2σ,2.

2° Méthode moderne.

Correspondance des intervalles hindous et européens. — Si, suivant l'usage actuel dans l'Inde et celui adopté par les auteurs européens, on fait suivre les sept notes, au lieu de les faire précéder, des *çrutis* qui leur sont propres, on comprend que la correspondance, que nous essayons d'établir entre les gammes hindoues et européennes, ne soit plus la même. L'échelle hindoue concorde alors un peu plus exactement avec la gamme d'ut majeur, comme le montre le tracé suivant :



Et nous avons pour les gammes hindoues, comparativement aux gammes européennes, les différences en savarts indiquées ci-dessous :

		Seconde	Tierce	Quarte	Quinte	Sixte	Septième
Gamme tempérée	*en plus*	4,6			2,2	6,8*	
	en moins		4,6	2,3		(6,8)*	2,3
Gamme exacte	*en plus*	3,6			1,7	10,9	0,6
	en moins		1,2	1,7		(2,7)*	

* (en Madhyama)

On voit que la correspondance avec la gamme tempérée d'ut majeur, et surtout avec la gamme des physiciens, est plus exacte encore dans ce système de disposition des *çrutis* que dans le précédent. Pour tou

1. Voir chap. IV, p. 293.
2. Comp. chap. IV, p. 294 et suiv.
3. Le savart (σ) est la 301e partie de l'octave; le comma vaut 5σ,4. Voir p. 294, note 5.
4. De la tonique à la quarte, ou de la quinte à l'octave.
5. Voir chap. IV, p. 293-294.
6. « Le mode mineur est un mode malade, dont certains membres sont volontairement atrophiés par les musiciens, tout comme les horticulteurs le font pour les plantes, lorsqu'ils veulent créer de nouvelles variétés, plus belles à leur idée, mais assurément moins naturelles et moins robustes... Les sons nouveaux qu'on y introduit ainsi ont une parenté moins directe, un rapport moins simple avec la tonique, son principal, d'où résulte la sensation de vague qui caractérise le mode mineur et en fait le charme un peu triste » (*La Musique et les Musiciens*, p. 59.)
7. Comp. chap. IV, p. 293, et voir le tableau, p. 294.

les intervalles l'écart est moindre d'un comma, sauf pour l'intervalle de sixte, où il est de 1 1/4 comma environ (gamme tempérée), et de 2 commas environ (gamme des physiciens). Aussi a-t-on pu, en parfaite connaissance de cause, assimiler les deux échelles modernes hindoue et européenne. « J'ai essayé vainement, disait sir W. Jones, de découvrir la plus légère différence, dans la pratique, entre l'échelle indienne et la nôtre; mais, me défiant de l'insuffisance de mon oreille, je priai un professeur de musique allemand d'accompagner sur le violon un joueur de luth hindou, qui exécutait, d'après la musique, des airs populaires sur les amours de Krishna et de Râdhâ; il m'assura que les échelles étaient les mêmes. Plus tard, M. Shore m'a déclaré que quand un artiste indigène chantait dans le ton de son clavecin, la série des 7 notes hindoues lui paraissait monter comme la nôtre, avec une tierce diésée (*by a sharp third*)[1]. »

Pour conclure, nous estimons, jusqu'à preuve du contraire, que, dans la transcription des anciens airs notés du *Samgîta-ratnâkara* et du *Râga-vibodha* par exemple, c'est-à-dire antérieurs au XVIIe siècle, on *doit* employer le système classique de disposition des *çrutis*, et réserver la méthode moderne, si méthode moderne il y a, pour la transcription des mélodies modernes.

3° **Richesse en modes de la musique hindoue.** — Pour varier le dessin mélodique et remédier à la monotonie inévitable d'airs calqués sur les deux seules gammes si peu différentes que nous venons de voir, les Hindous ont eu, comme tant d'autres, l'idée de modifier les intervalles de leurs 7 notes et de les disposer autrement sur les 22 degrés de l'échelle. Ces variations successives ont donné naissance à une quantité considérable de modes (les 23 *melas* de Soma, les 12 *thâtas* hindoustanis, les 72 échelles karnâtiques), où les notes ne procèdent plus seulement par intervalles de 2, 3, 4 *çrutis*, mais par intervalles de 1, 2, 3, 4, 5 et 6 *çrutis*, c'est-à-dire de quart de ton, de demi-ton, d'un ton et demi, etc.

Les notes ou intervalles altérés et les modes. — A côté des 7 notes naturelles prennent donc place des notes altérées, distribuées de façon différente suivant les systèmes, mais toujours sur les degrés restants de l'échelle, sur certaines *çrutis* non encore occupées par les notes naturelles.

Système de Bharata. — Le *Nâtya-çâstra* désigne ces altérations par le mot *sâdhârana* ([son] intermédiaire); il semble n'en reconnaître que deux, qui s'emploient dans les 18 types de mélodies sacrées, alors que *gândhâra* ou *nishâda* sont augmentés : l'*antara* et la *kâkalî*[2]. Mais ces *jâtis* peuvent encore être composées sur des échelles à six ou à cinq notes; la suppression d'une ou deux notes de la série amène une modification des intervalles, et donne par suite naissance à de véritables modes, non encore dénommés et catalogués dans Bharata.

Système de Çârngadeva. — L'école de Çârngadeva (et de ses imitateurs) reconnaît 12 notes altérées; mais, comme le faisait déjà observer Soma, ces 12 altérations se réduisent en réalité à 7 : dans 7 cas seulement les notes dites *vikritas* changent de place dans l'échelle et, par suite, d'intonation; elles sont alors *bhinnas*, différentes. Dans les 5 autres cas, les noms attribués aux notes ont seuls changé, à la suite d'une modification toute théorique dans le nombre de leurs *çrutis*; mais la hauteur du son est restée la même[3]. Comme nous venons de le remarquer pour le système de Bharata, ces altérations ont pour effet de modifier les intervalles respectifs des notes de la gamme diatonique; elles donnent, en fait, naissance à de véritables modes. Mais il faut arriver jusqu'au *Râga-vibodha* (du moins dans l'état actuel de nos connaissances des textes), pour voir classer ces nombreuses variétés d'échelles et leur voir attribuer des dénominations spéciales.

Système de Soma. — Soma admet 15 altérations, qui ne donnent de même, en réalité, que 10 sons nouveaux, par suite de doubles emplois : 5 des échelons restent à l'état de *çrutis*, sans être élevés à la dignité de notes, pures ou altérées. La série des sons investis de cette qualité est ainsi de 17, et non de 14 comme dans le système de Çârngadeva; ils constituent une sorte de gamme chromatique. Loin de s'émousser, le sentiment délicat des nuances les plus minimes est donc allé, dans l'Inde, en augmentant avec le temps. C'est parmi ces 17 sons, dans la série complète des 22 *çrutis*, que les théoriciens font choix des 7 notes qui, selon la disposition de leurs intervalles, donneront naissance à des échelles diatoniques ou modes distincts. Le système de Soma compte ainsi 23 *melas*, dans lesquels les tons ou les demi-tons de notre gamme tempérée sont remplacés, dans un ordre variable, tantôt par des intervalles de 1 *çruti*, comme nous l'avons indiqué plus haut[4], tantôt par les intervalles ordinaires de 2, 3, 4 *çrutis*, tantôt enfin, dans la structure des *râgas* régionaux (*deçis*), par des intervalles de 5 ou 6 *çrutis*[5] (échelles *çuddha-varâtî*, *mallârî*; échelles *çuddha-nâta*, *sâramga*).

Système karnâtique actuel. — Enfin, dans le système karnâtique actuel, on compte jusqu'à 72 échelles[6].

Variété d'expression et richesse mélodique. — Du fait de l'emploi de ces nombreux modes, la musique hindoue possède une grande variété d'expression musicale et une richesse mélodique à peu près unique au monde. Sans doute il s'est glissé bien des dissonances dans le dessin de la mélodie; mais il faut remarquer que si, habitués à entendre toujours plusieurs notes à la fois, nous percevons dans l'harmonie les dissonances et les consonances par une sensation immédiate et directe, il n'en va pas absolument de même dans la mélodie, où les impressions sont successives, partant moins exigeantes, et qui jouit ainsi d'une liberté plus grande. Privée des ressources de l'élément harmonique, qui représente la couleur, la musique homophone des peuples de l'Orient devait prendre sa revanche dans le dessin mélodique; elle a été ainsi amenée à découper de plusieurs façons l'espace musical. « Notre

1 *Ouvr. cité*, p. 141-142. — C'est à tort qu'on a rangé sir W. Jones parmi les auteurs faisant, de propos délibéré (comme Fétis, *ouvr. cité*, t. II, p. 206, note), coïncider la gamme hindoue avec l'échelle européenne *la, si, do, re, mi, fa, sol*. La vérité est que sa méthode d'assimilation dénotait l'hésitation : il se contredit plusieurs fois. Sauf dans ses transcriptions des airs de Soma, et sauf dans le tableau (p. 143) qu'il insère dans son mémoire, — d'après une communication de sir Francis Fowke relative à la description de la *vînâ*, — il admettait (p. 142, 153) la correspondance de *sa* à *do*. Voir chap. IV, p. 293).

2 Voir chap. IV, p. 288.

3 Voir chap. IV, p. 288-290.

4. P. 368.

5. On compte 5 intervalles de *sâdhârana-ga* à *tîvratama-ma* et de *dha* à *mridu-sa* dans l'échelle *çuddha-varâtî*; de *sa* à *tîvratara-ri* et de *pa* à *tîvratara-dha* dans l'échelle *mallârî*; et 6 intervalles de *sa* à *tîvratama-ri* et de *pa* à *tîvratama-dha* dans l'échelle *çuddha-nâta*; de *pa* à *tîvratama-dha* dans l'échelle *sâramga*. — Voir *Râga-vib.*, I, 29, p. 23; et comp. chap. IV, p. 290. — La musique ecclésiastique grecque ou byzantine connaît aussi des intervalles de 3 quarts et de 5 quarts de ton (Bourgault-Ducoudray, *ouvr. cité*, p. 69).

6. Voir chap. V, p. 325-326.

compas retombe toujours aux mêmes points entre une tonique et son octave; » le compas léger des Hindous se pliait et traçait sur cette distance des intervalles plus variés. Et « comme le plaisir de la mélodie consiste précisément dans l'appréciation des intervalles musicaux successifs, chaque mode avait ainsi un caractère original et pour ainsi dire personnel. Pour peu qu'on goûte la musique, on sent très bien la différence entre les modes majeur et mineur, les seuls malheureusement que comporte notre musique moderne »; les Hindous, il n'en faut point douter, appréciaient les nuances de leurs nombreux *rágas* fondés sur les différents modes. Ainsi s'explique que, en l'absence des puissants moyens d'expression que donnent l'harmonie, l'association des instruments et des sons, leur musique ait pu conquérir un si grand empire sur les âmes[1].

4° Distinction entre la tonique ou initiale et la note finale. — A cette musique mélodique la tonalité, « c'est-à-dire la parenté visible des notes avec la tonique, qui sert comme d'âme à la musique moderne », n'est pas aussi nécessaire qu'à l'harmonie. Il ne faut donc pas s'étonner que, dans l'Inde comme en Grèce, on n'ait pas senti la nécessité stricte de terminer le chant par la tonique de la gamme dans laquelle le morceau était écrit. Les Grecs le terminaient d'ordinaire non sur la tonique, mais sur sa quinte. Les Hindous, qui distinguaient la tonique (*amça*) de l'initiale (*graha*) et de la finale (*nyása*), obéissaient à des règles fixes, établies sur le degré de parenté ou de relation des notes entre elles, mais « n'hésitaient pas à abandonner la mélodie sur une consonance quelconque de la tonique, la laissant pour ainsi dire en l'air, sans la ramener à son point de départ[2] ».

5° Conclusion indécise des airs hindous. — Cette pratique, jointe à l'habitude presque constante de finir, non sur le temps fort ou premier temps de la mesure, comme nous faisons, mais sur un temps faible, et généralement sur le dernier temps de la mesure, donne à leurs airs une conclusion indécise, qui contribue à les faire paraître imprécis et inachevés à nos yeux et à leur communiquer un caractère plaintif et monotone[3].

Absence de silences et de soupirs. — La théorie classique semble, au moins dans la notation, ignorer les temps vides, les χρόνοι κενοί des Grecs, nos silences et nos soupirs. On a pu voir, par les airs notés de Çârngadeva reproduits au chapitre IV[4], que toutes les barres étaient remplies, parfois par la multiple répétition de la note initiale de la mesure, et que ces notes répétées n'étaient aucunement *liées* à la première, puisque toutes se chantaient, soit sur une seule syllabe tenue, soit même sur des syllabes différentes du texte. Cette absence de temps de repos, ce remplissage des barres de mesure, cette répétition des mêmes notes soutenues qui sonne à nos oreilles comme une sorte d'accompagnement de pédale, ne sont pas faits pour remédier au caractère naturellement monotone que nous reconnaissons à la musique hindoue[5].

6° Richesse et complexité du matériel rythmique. — Cette musique est mesurée, c'est-à-dire subdivisée en portions de temps mathématiquement égales[6], et fortement rythmée par une certaine proportion observée dans la disposition, dans le nombre et dans l'étendue des membres et des périodes. Mais la complexité et la variété de forme des mesures, le caractère irrégulier et changeant du rythme, déroutent nos habitudes européennes. Comme la Grèce, l'Inde, à côté des durées normales ou rationnelles, réductibles à des nombres entiers, emploie des durées irrationnelles, qui ne peuvent s'exprimer que par des fractions du temps premier.

En second lieu, l'étendue des membres rythmiques, la coupe des périodes, présentent une abondance de formes inconnue à notre art moderne. « Celui-ci ne connaît, en général, que des périodes construites par la répétition infinie de membres de quatre mesures s'enchaînant d'après un procédé uniforme[7] ». Cette régularité monotone, qu'impose la convention au rythme des compositions modernes, n'est pas admise dans l'Inde, où, comme dans tout l'Orient, l'importance et le développement donnés au dessin rythmique s'expliquent par ce fait que, en l'absence du mariage des consonances et des accords, « c'est en lui seul que consiste la richesse de l'accompagnement[8] ». Nos musiciens pourraient certainement trouver dans cette partie de l'art oriental des sources d'instruction fécondes et des modèles dignes de leur étude.

7° Absence de changements de tons ou de modulations. — Bien que le caractère de tonique, ou initiale d'une mélodie, puisse être attribué à n'importe quelle note, toutes les gammes hindoues commencent par *sa*. La musique de l'Inde ne connaît donc pas les passages d'un ton à un autre, les modulations. Un *rága* y était écrit dans tel ou tel mode, suivant la manière dont les intervalles de l'échelle diatonique étaient disposés, et la mélodie pouvait employer plusieurs *rágas* successifs, c'est-à-dire moduler d'un mode à un autre. Chaque fois, par conséquent, les distances des notes à la note fondamentale *sa* subissaient un changement, au lieu que dans nos transpositions on ne peut relever aucune différence entre les progressions successives; la tonique est déplacée, mais avec tout le cortège des notes qui la suivent dans un ordre identique. Nous avons déjà eu l'occasion de dire[9] que les Hindous n'employaient ni clef ni armature : ils se servaient toujours purement et simplement, pour la notation[10], des sept signes ou syllabes que nous leur connaissons; suivant le mode ou le *rága* dans lesquels le morceau était écrit, l'exécutant savait quelles notes il avait à augmenter ou à diminuer.

8° Homophonie, absence d'harmonie. — L'harmonie, qui combine les sons et les fait entendre simultanément, est « une des conquêtes les plus récentes de la civilisation », et appartient tout entière au monde moderne. Pas plus que les Grecs, les Hindous ne l'ont connue dans le passé; ils ne la connaissent pas davantage aujourd'hui[11]. Bien plus, lorsqu'ils

1. Nous empruntons en grande partie ce développement, comme celui qui suit, aux considérations si intéressantes de M. A. Laugel, *La Voix, l'Oreille et la Musique*, p. 111-117, 118-142.
2. Voir chap. IV, p. 290 et suiv., 305 et suiv.
3. Comp. chap. IV, p. 300, et chap. V, p. 330.
4. P. 308 et suiv.
5. Voir chap. IV, p. 309.
6. Bien que tous les temps ne semblent pas avoir la même importance, dans la mesure battue par des mouvements de levé et de frappé, etc., on n'y trouve pas la distinction grecque et européenne du temps fort et du temps faible.
7. A. Gevaert, *ouvr. cité*, t. I, p. 33.
8. A. Lavignac, *ouvr. cité*, p. 75. — Voir chap. IV, p. 298 et suiv.
9. Chap. IV, p. 309; chap. V, p. 327.
10. Pour la notation classique et moderne, se reporter au chap. IV, p. 308, et au chap. V, p. 327.
11. Voir *contra : Hindu Music reprinted from the Hindoo Patriot*, p. 8; et *The Indian Daily News*, 26 août 1874 (*Public Opinion*, p. 12

entendent les orchestres européens jouer à la cour de leurs mahârâjas ou dans les villes devenues territoire anglais, le mariage des accords déconcerte et choque leur oreille. C'est donc à tort qu'on a essayé d'en trouver l'existence dans la musique hindoue, comme on avait tenté de la chercher dans la musique grecque. Sans doute, ces musiques admettaient les chœurs et la multiplicité des instruments comme accompagnement du chant. Sans doute, comme nous l'avons vu dans l'étude que nous avons faite des instruments hindous[1], on trouve parmi eux des chalumeaux accompagnateurs accouplés dans l'exécution musicale et accordés les uns en unisson avec la tonique, les autres avec la dominante; des bourdons de cornemuse poussant une note soutenue pendant tout le cours de la mélodie, en unisson avec la tonique; des timbales ou tambours, sur lesquels les chanteurs et les instruments prennent le ton, accouplés par deux, par trois, etc., et dont les différentes membranes donnent chacune une note distincte, soit la tonique, soit la quarte ou la quinte, suivant que la musique est en *madhyama* ou en *pancama-çruti*[2]. Sans doute, un des plus anciens textes sanscrits[3], en indiquant les trois manières différentes d'accorder les *groupes* de 3 ou 4 tambours, nous apprend que le 1er donnait la tonique (*sa*), le 2e la tierce (*ga*) ou encore la seconde (*ri*), le plus aigu la quinte (*pa*), et que, parfois, un 4e tambour donnait la note auxiliaire *ni*. Il y a là, si l'on veut, un embryon d'harmonie; mais les accompagnements en sourdine des timbales, les murmures monotones des cornemuses, les pédales soutenues des chalumeaux, le doux tintement ou le battement bruyant des cymbales, les répliques des chœurs à l'octave ou à l'unisson, ne suffisent pas à nous autoriser à reconnaître l'harmonie, au sens moderne du mot, dans ces concerts où les instruments ne servaient qu'à renforcer ou à soutenir le thème mélodique. « Dans un tel concert, et la musique non harmonique n'en peut produire d'autres, la mélodie est tout; seule elle a des lois, des cadences, un mouvement; les bruits qui l'enveloppent ne sont point un véritable accompagnement; ils ne sont que le fond sonore, l'atmosphère lourde et mobile qui soutient les ailes de la pensée musicale[4]. »

Caractères de la musique hindoue. — Ce n'est donc point la magie des timbres, l'effet saisissant de l'harmonie, la nouveauté de la modulation, qui constituent la valeur de l'œuvre musicale dans l'Inde, mais la richesse de l'expression mélodique. On pourrait dire, *mutatis mutandis*, des airs hindous ce que dit M. A. Laugel des vieux airs écossais et irlandais, monuments du génie mélodique des Gaels : « Si vous voulez en goûter pleinement le charme..., ne les étudiez point sur les transcriptions de musiciens ignorants qui s'efforcent de les faire entrer dans le lit de Procuste de la gamme moderne; gardez-vous surtout de les écouter quand on les accompagne, car cette musique primitive a horreur de l'accompagnement. Nos instruments modernes l'entourent d'une dissonance perpétuelle[5]. Mais qu'une voix pure, ayant reçu de la tradition les vraies intonations de cette musique antique, se mette à suivre seule et librement les caprices de ces mélodies auxquelles ne doit répondre que l'écho, et vous sentirez se glisser en votre âme des émotions indéfinissables; vous ne reconnaîtrez point les formules et les tours familiers auxquels vous êtes accoutumé, mais l'étrange allure, le mouvement tantôt franc et léger, tantôt mystique et indécis, de la mélodie vous procureront des plaisirs nouveaux. L'absence de tonalité, de cette forte unité musicale à laquelle la musique harmonique nous habitue, prête aux mélodies un air d'indépendance qui n'est pas sans charmes : cette musique a l'air moins composée, pour ainsi dire, plus spontanée, plus vraie[6]. »

Impressions et jugements des voyageurs et des Européens. — « Intonations fausses et monotonie », en ces mots se résume le jugement de beaucoup de voyageurs et d'Européens sur les productions musicales de l'Inde. Nous avons indiqué les raisons d'une pareille impression : quelques-unes des intonations hindoues surprennent en effet et choquent notre oreille; d'autre part, l'usage de petits intervalles, l'absence de temps vides, les répétitions fréquentes d'une même note, les terminaisons indécises, l'homophonie, le caractère rêveur, plaintif et mélancolique de la plupart des mélodies, expliquent le reproche de monotonie. Mais combien de voyageurs peuvent se flatter d'avoir entendu de la bonne musique interprétée par de bons exécutants hindous? La musique de l'Inde est mal connue, et par suite méconnue par les Occidentaux. Au lieu d'essayer de la comprendre, de s'en assimiler la théorie et d'en étudier le caractère original, les voyageurs arrivés, pour la plupart, dans le pays avec des idées préconçues, des théories toutes faites, la persuasion absolue de la supériorité incontestable de leur art en toutes ses parties, se bornent à quelques auditions de *nautchs* chez les bayadères, ou dans la maison d'un indigène opulent qui a loué, en leur honneur, une de ces compagnies d'artistes de bas étage; ou bien ils se mêlent à la foule et saisissent au passage les piètres ballades des ambulants des rues, les exécutions sommaires que font entendre les musiciens professionnels des cortèges, des *durbars*, des noces et autres réjouissances populaires, dans quelques-unes des villes anglaises qu'ils ont traversées... — Comment cela suffirait-il pour leur permettre de porter un jugement d'ensemble autorisé sur le plus délicat de tous les arts, dont l'appréciation variable est faite d'impressions fuyantes et multiples[7]? Dans l'Inde comme ailleurs, il y a des musiciens ambulants de peu de talent, à la voix éraillée, aux instruments discordants et imparfaits; mais elle a possédé à diverses époques et possède encore de véritables

1. Voir chap. VI, p. 355, 356, 358.
2. Day, *ouvr. cité*, p. 137.
3. *Natya-çastra*, ch. XXXIII, éd. K.-M., XXXIV, 105 et suiv. Comp. chap. VI, p. 358.
4. A. Laugel, *ouvr. cité, Préface*, p. VI. — M. Bourgault-Ducoudray (*ouvr. cité*, p. 67) fait la même constatation au sujet de la musique ecclésiastique grecque : « L'ison des Byzantins, fondamentale harmonique tenue par une voix, tandis qu'une autre voix fait le chant, peut être considéré comme une harmonie rudimentaire. Mais cet embryon harmonique, par sa pauvreté et sa monotonie, désespère une oreille moderne, qui ne saurait supporter longtemps sans malaise et sans ennui une musique non *polyphone*. » Comp. Fétis, *ouvr. cité*, t. II, p. 320.
5. Comp. Helmholtz, *ouvr. cité*, p. 334-335.
6. A. Laugel, *ouvr. cité*, p. 125-126.
7. « C'est comme si, remarquait déjà le cap. Willard, en affirmant la réelle beauté de la musique de l'Inde, c'est comme si un Hindou, venu pour visiter l'Europe, qui n'aurait jamais eu l'occasion d'y entendre les productions les plus parfaites de la musique européenne, — qui n'aurait, par exemple, assisté ni à une représentation d'opéra, ni à un concert exécuté sous la direction d'un maître de talent, mais se serait borné à écouter les mendiants aveugles et les racleurs ambulants, hôtes assidus des auberges et des tavernes, — s'avisait de déclarer la musique européenne exécrable. Il ne viendrait peut-être pas à la pensée de son auditoire de se dire que cet indigène avait bien pu, en effet, n'entendre qu'une musique que tout le monde à sa place aurait qualifiée d'exécrable; et l'opinion qu'on se ferait de lui serait qu'il manque complètement de goût. » (*Ouvr. cité, Préface*, p. 5-6.)

artistes, comme le Rhebila du « Chariot de terre cuite[1] », comme Jiwan Chah, Nathiva Vadivelu, la cantatrice Shori et tant d'autres[2]. Pour se faire une opinion juste de la mélodie hindoue, il faudrait l'avoir entendu interpréter par des musiciens dignes de ce nom.

Une des causes des appréciations défavorables émises par certains voyageurs sur la musique de l'Inde peut donc bien résider simplement dans une interprétation défectueuse d'œuvres médiocres ou mauvaises de cette musique. D'aucuns, comme le Parisien Victor Jacquemont, étaient, d'autre part, on ne peut plus mal préparés par leur tournure d'esprit, par l'absolutisme de leur goût, à admettre une musique si différente de celle des boulevards. Aussi ne faut-il pas trop s'étonner que, dans sa spirituelle *Correspondance avec sa famille et ses amis pendant son voyage dans l'Inde, 1828-1832* (Paris, Lévy, 1869), il parle en termes méprisants de la musique qu'il y entendit : « La musique de l'Orient, s'écrie-t-il dans une de ses Lettres, est un des bruits les plus désagréables que je connaisse... » (5 déc. 1831, t. II, p. 148.) Dans une autre, il apprécie ainsi une séance de *nautch*[3] : «... Ceux-là congédiés, les danseuses firent leur entrée : elles chantent et dansent alternativement. Rien de si monotone que leur danse, si ce n'est leur chant. Celui-ci n'est pas sans art; et l'on dit que les éclats de voix qui percent par intervalles au travers d'un faible murmure plaintif qu'on entend à peine, plaisent d'une manière particulière à ceux qui ont oublié la mesure et la mélodie de la musique européenne. Je ne suis pas encore assez indien pour cela ; mais leur danse est déjà pour moi la plus gracieuse et la plus séduisante du monde. Les entrechats et les pirouettes de l'Opéra me semblent comme des gambades de sauvages de la mer du Sud et le stupide trépignement des nègres; au reste, c'est dans le nord de l'Hindoustan que ces nautch-girls sont les plus célèbres. » (15 mai 1830, t. I, p. 201.) Ailleurs (*Voyage dans l'Inde*, 2e partie, t. I, p. 209), il revient sur le même sujet : « Deux nautch-girls chantèrent d'abord séparément, puis ensemble. L'un des musiciens, qui se tenaient debout derrière elles, jouait avec ses mains de deux petits tambours attachés à sa ceinture; l'autre tirait d'une sorte de petit violon à huit cordes des sons dignes d'accompagner le bruit ridicule de son compagnon. Le chant des bayadères est la plus insipide psalmodie; elles marmottaient plutôt qu'elles ne chantaient. La multiplicité des nasales sourdes de leur litanie et le rauque bourdonnement du tambour et du violon formaient ensemble un bruit assez semblable à la guimbarde. »

Mais il existe dans l'Inde une autre musique que celle des *nautchs;* il y eut même des voyageurs pour apprécier d'autre façon la pauvre musique qu'on y entend dans les rues. « M. G. W. Johnson (*The Stranger in India...*, p. 218), après avoir parlé de deux femmes dont une jouait assez mal d'une sorte de guitare, dans les rues de Calcutta, ajoute que l'autre chanta le même air d'une voix douce, pleine de charme, dont il fut ému, quoiqu'il ne comprît pas un mot des paroles[4]. »

Dans un livre récent, plein de descriptions imagées et poétiques[5], M. André Chevrillon nous renseigne également sur la musique qu'il entendit dans l'Inde : ce n'est malheureusement que la musique de second ordre qu'il lui fut donné d'y entendre. Nous en extrayons les citations suivantes, dont la première concerne encore les nautch-girls : « Ensuite nous allons chez les danseuses... Quelquefois elles font des bouquets, elles jouent avec leurs fleurs, ou bien l'une prend sa cithare, et la chambre obscure s'emplit du grattement rapide des cordes, gammes mineures d'un rythme insaisissable indéfiniment ressassées, enroulées sur elles-mêmes, achevées sur des notes qui ne terminent pas, qui font attendre quelque chose au delà, musique étrange et monotone comme leur vie. Voici l'existence de toutes les femmes hindoues cloîtrées dans les *zénanas*... Le crin-crin de la cithare ne se lasse point de retourner la même phrase confuse et triste, les vêtements des danseuses chatoient, les étoffes s'enroulent et se déroulent, les pierreries scintillent, les bras se développent avec lenteur, les corps ondulent ou s'arrêtent soudain, immobiles dans un long frisson, parcourus par une vibration imperceptible, les têtes se renversent pâmées, les poignets se tordent, les doigts se raidissent et tremblent; la cithare dévide toujours sa phrase mélancolique et grêle, et les heures s'enfuient[6]... » Ailleurs, c'est une musique de plein air, peut-être un *nâhabet* : « Et voici que là-haut, sur une terrasse, tonnent profondément des coups de gongs, dont la vibration sourde passe en moi, et puis, une voix solitaire de trompette monte, nasillarde et stridente, dans le silence vaste, gammes mineures, simplifiées et rapides, d'un timbre aigre de musette, notes plaintives, prolongées, répétées avec insistance comme une douleur que l'on s'obstine à remuer, modulations inattendues, presque fausses, qui inquiètent, qui tourmentent, rythme bizarre, musique hindoue faite pour l'âme d'une humanité différente, si triste par son étrangeté que, sans la comprendre, on en frissonne... »

Il est cependant des Européens qui ont pu se faire une autre opinion de l'art musical hindou, parce qu'ils avaient entendu, sans doute, des productions supérieures à celles qui traînent dans les nautchs, et des représentants plus autorisés de cet art que les troupes de bayadères. Parmi eux on peut citer le rédacteur musical de la revue anglaise l'*Athenæum*, qui, à l'occasion du compte rendu d'un ouvrage de MM. E. et W. A. Brown, de New-York (*Musical Instruments and their Homes*), apprécie et compare en ces termes la musique de l'Inde avec celle du Japon et du Siam[7] : « Dans la péninsule indienne nous sommes réellement dans un autre monde. Nous passons d'une musique où dominent le bruit et une sèche exécution, à une musique vibrante de sentiment et de passion, et qui unit une exécution raffinée à l'organisation puissamment nerveuse qui fait l'artiste poète. Tel était un joueur de *been* (espèce de *vînd* ou luth) de Jeypore, qui se faisait entendre, mais qui, nous le craignons, n'a pas été beaucoup entendu, à une petite Exposition, « l'Inde à Londres », en 1886. Passer d'un de ces habiles joueurs de *ranat* siamois de « l'Exposition des Inventions » de l'année précédente à cet homme,

1. Voir chap. I, p. 264.

2. On trouvera, dans les ouvrages cités du cap. Willard, p. 121-122, et du cap. Day, p. 155-156, des listes de musiciens célèbres que l'Inde a connus à diverses époques. — « W. Hamilton Bird, à qui l'on est redevable d'une intéressante collection de mélodies, parle de plusieurs artistes des deux sexes, qu'il ne pouvait entendre sans émotion..., tels que Dillsok... qu'il entendit vers 1770, et la cantatrice Chanam, dont les accents avaient un charme inexprimable. » (Fétis, *ouvr. cité*, t. II, p. 265.)

3. Comp. chap. VII, p. 366.

4. Fetis, *ouvr. cité*, t. II, p. 265, note.

5. *Dans l'Inde*, Paris, Hachette, 1891, p. 133-143 et 197.

6. Comp. le récit et les appréciations d'un autre voyageur, M. R. de Bonnières, cité plus haut, ch. VII, p. 366.

7. *The Athenæum*, 4 janvier 1890 (reproduit par Day, *ouvr. cité*, p. 5).

c'était quitter l'atmosphère du désert pour une atmosphère parfumée d'un air frais et des senteurs des fleurs. » Et il ajoute : « L'échelle chromatique hindoue, sur laquelle sont formés les nombreux modes et les mélodies-types, ne paraît pas différer de la nôtre. L'absence d'harmonie fait passer, sans qu'on les remarque, les légères différences qu'il peut y avoir entre elles. Beaucoup de compositions de la musique hindoue, écrites dans le ton mineur, impressionnent l'Européen; mais les déviations de son des instruments à cordes, et les accommodements que permettent les instruments à vent, y introduisent un système enharmonique qui défie la notation[1]. »

Imperfections de la plupart des transcriptions et des renseignements recueillis. — Au lieu de déclarer, d'une façon générale, la musique hindoue absolument indigne d'estime, uniformément nasillarde, traînante et monotone, ne conviendrait-il pas de reconnaître que, jusqu'à ces dernières années, bien peu de ses innombrables productions ont pu être notées, que bien peu de musique hindoue digne de ce nom, de musique classique ou relevée, a été entendu par des oreilles européennes? « On peut juger, disait Fétis, de la légèreté avec laquelle ont été recueillis les faits dont on prétend tirer des conséquences concernant la musique moderne de l'Inde, lorsqu'on examine les collections de mélodies indiennes publiées à diverses époques; les mêmes chants y présentent des traductions si différentes de formes et de tonalité, qu'elles autorisent à mettre en doute la fidélité de l'une ou de l'autre transcription[2]... »

Abondance, originalité des documents musicaux. — Et cependant, dans un pays aussi vaste, et composé de régions aussi différentes, que l'Inde, les documents abondent. Après avoir insisté sur le peu de valeur de ceux parvenus jusqu'à nous, un de ceux qui ont le mieux compris l'originalité de l'art musical hindou, le capitaine (depuis devenu colonel) Meadows Taylor ajoute : « Il existe (dans l'Inde) une musique d'une grande beauté intrinsèque; et les anciens *râgas* ou modes, avec leurs mélodies pleines de simplicité, leurs échelles souvent charmantes et d'une difficulté merveilleuse, les *dhrupads* et les *lavanis* et les autres thèmes de l'exécution vocale et instrumentale, les belles et plaintives ballades des Râjpoutes et des Mahrattes, récompenseraient amplement de la peine qu'un homme compétent prendrait à les recueillir. Le gouvernement de l'Inde rendrait un service inappréciable au monde musical entier, en entreprenant la collection et la mise en valeur complète des meilleures productions musicales hindoues et mahométanes, qui existent dans le Nord de l'Inde, le Râjpoute et le Guzerate, dans les provinces du Sud et les provinces centrales, le Mahârâshtra et le Bundelkund. La musique de chacune de ces provinces a un caractère aussi différent que peut l'être celui de la musique des diverses nations de l'Europe, et une grande partie de ces documents est très intéressante. Que de chants d'amour traduits dans les vieux *râgas!* Combien d'événements chevaleresques des temps anciens et moyenageux fournissent le sujet de ballades très semblables aux nôtres, descriptives, pittoresques et originales au plus haut degré, à la fois au point de vue du sujet et de la musique! Dans le pays mahratte, ma propre expérience me permet de l'affirmer, les ballades et les chansons d'amour sont innombrables. Les premières appartiennent soit à la période mahométane ancienne, soit à celle des soulèvements mahrattes, ou des luttes plus récentes de ces derniers contre les Anglais, et elles sont remplies d'aventures locales et d'ardentes descriptions; tandis que, parmi chacune des formes que revêt la chanson d'amour, sous les diverses dénominations régionales qu'elle reçoit, il y en a des vingtaines, même des centaines, dans chaque province de l'Inde, qui mériteraient d'être tirées de l'obscurité où elles sont ensevelies, et de prendre place dans les annales musicales du monde[3]. »

Note habituelle des compositions hindoues. — Bien que les Hindous se soient, aux différentes époques de leur histoire, essayés dans les divers genres musicaux, il faut reconnaître, avec un de leurs porte-parole les plus autorisés, le râja S. M. Tagore[4], qu'à leur musique moderne tout au moins les grandes envolées héroïques et martiales font presque complètement défaut; ce n'est pas dans l'expression des sentiments virils et rudes qu'ils excellent, mais dans la note tendre et voluptueuse, volontiers érotique, ou mélancolique et rêveuse, et aussi dans les diverses manifestations d'une gaieté franche et légère. Influence du climat, prédisposition native, résultat de circonstances concomitantes, conséquence d'un état social particulier, peu importe à notre constatation. Si l'expression trop vive de la joie, de la douleur, de l'enthousiasme, répugnait au caractère du peuple grec, à son goût sobre et délicat, subordonnant à la beauté froide, puissante et un peu sèche, qu'il prisait au-dessus de tout, l'explosion exubérante d'une sensibilité raffinée[5]; — au contraire, les accents passionnés et pathétiques, la recherche du mystique et du vague, les apprêts d'une sorte de romantisme éthéré, plaisent au suprême degré et conviennent admirablement à la tournure d'esprit éminemment subjective de la race hindoue.

Charme de la musique de l'Inde. — C'est en faisant abstraction de nos tendances modernes, en sachant tenir compte du caractère et des aspirations de ce peuple au passé glorieux, qu'il faut s'essayer à percevoir et à comprendre le sens et la nature de sa musique originale. Et alors, s'il nous arrive, dans cette favorable disposition d'esprit, d'entendre aujourd'hui de vieilles cantilènes, d'anciennes odes écrites il y a des siècles, chantées dans la même mélodie franche et naïve qu'autrefois, avec les mêmes cadences douces et paresseuses, les mêmes battements légers de petites mains, le même tintement cristallin des cymbales d'argent, peut-être pourrons-nous parvenir à saisir l'âme de cette musique. Notre injuste dédain fera peu à peu place à une bienveillante impartialité, à une accueillante surprise, à une curiosité attentive, et, la comprenant davantage, sans doute arriverons-nous à l'aimer[6]. Au moins, nous la connaîtrons mieux, et avec elle et par elle le peuple qui l'a enfantée.

L'âme d'un peuple révélée par le caractère de sa musique. — « Nul spectacle, nulle lecture, nulle étude,

1. Il s'agit ici des agréments ou fioritures procédant par quarts de ton.

2. Fétis, *ouvr. cité*, p. 266. — Nous nous gardons d'exagérer la valeur et l'importance des quelques cantilènes ou mélodies de Çârngadeva, dont nous aurions pu donner (Voir p. 308-314. 318-320) de plus nombreux exemples; telles qu'elles sont cependant, elles contribueront peut être, à côté des spécimens d'airs empruntés aux publications antérieures ou recueillis par le cap. Day, à donner une idée des manifestations relativement anciennes d'un art qui mérite certes mieux qu'un dédaigneux oubli.

3. *Ouvr. cité*, p. 268.

4. Voir *Six Principal Râgas* (à la fin).

5. Comp. A. Gevaert, *ouvr. cité*, t. I, p. 37.

6. Comp. Day, *ouvr. cité*, p. 2.

— a-t-on dit excellemment[1], — ne fait pénétrer aussi brusquement et aussi à fond dans l'âme d'une race étrangère que dix notes de sa musique. Rien ne donne aussi complètement la sensation de la distance qui nous en sépare. Un chant musulman, entendu tout à coup, le soir, en passant devant une mosquée; une sonnerie bouddhiste jetant un appel dans le crépuscule subit, au fond d'une étonnante forêt cinghalaise, tandis que les fûts serrés des cocotiers se mirent dans l'eau rouge des mares; des gongs hindous, des trompettes païennes vibrant sur les hautes terrasses de Bénarès, quand le soleil tombe derrière le Gange rose, sont comme des percées subites, des éclairs brusques qui, pendant une seconde, jettent une grande lueur et font tout entrevoir... » Puissent nos efforts avoir pour résultat de mieux faire connaître et de mieux faire aimer la musique de l'Inde aussi bien que l'Inde elle-même!

1. A. Chevrillon, *Dans l'Inde*, p. 332.

JOANNY GROSSET.
